WILL GOMPERTZ

MIRA LO QUE TE PIERDES

EL MUNDO VISTO A TRAVÉS DEL ARTE

taurus

POR EL AUTOR DE
¿QUÉ ESTÁS MIRANDO?

WILL GOMPERTZ

MIRA LO QUE TE PIERDES

EL MUNDO VISTO A TRAVÉS DEL ARTE

taurus

POR EL AUTOR DE
¿QUÉ ESTÁS MIRANDO?

Will Gompertz

Mira lo que te pierdes

El mundo visto a través del arte

Traducción de Abraham Gragera

taurus

A mis difuntos padres, Frances Gompertz y el doctor Hugh Gompertz, que dedicaron su vida profesional al Servicio Nacional de Salud y su tiempo libre a mantener el rumbo de la casa, con amor y cariño inagotables

INTRODUCCIÓN

Mira lo que te pierdes nació de un correo electrónico no deseado. Su autor era un hombre llamado Tom Harvey. Me pedía que interviniera en un evento para gente creativa que iba a celebrarse en el Soho de Londres. Por aquel entonces, yo trabajaba para la BBC como periodista y presentador especializado en arte, lo que posibilitaba que los espectadores y oyentes me invitaran a menudo a participar como jurado en concursos artísticos o a dar alguna charla. Y yo aceptaba todas las invitaciones, aunque no hacía mucho que me había comprometido con mi editor a no asumir más trabajos extra, no hasta que hubiera empezado, al menos, a escribir mi libro sobre la percepción que llevaba tanto tiempo anunciando. En realidad, el compromiso de centrarme en ese texto solo sirvió para bloquearme del todo. No tenía una idea clara de qué escribir sobre la «visión», aunque era consciente de que se trataba de un tema fecundo, tan fascinante como instructivo. Solo tenía que dar con la forma adecuada de abordarlo y superar el temido «bloqueo del escritor».

Le respondí a Tom rechazando su amable propuesta. Lamentándolo mucho —le escribí— no me quedaba más remedio que decirle que no, porque cada minuto libre de mi día a día lo dedicaba a concentrarme en un libro que aún no había escrito, pero sí concebido, sobre el arte y la observación.

«Es comprensible», me respondió él, cortésmente.

Al otro día me envió un nuevo correo electrónico en el que incluía esta imagen:

El escultor Mark Harvey con su hijo Tom.

En el texto que la acompañaba, me decía:

> Me encontré con esta foto de mi padre y yo en la playa hace no mucho. Se tomó a principios de los años setenta. Te la mando porque, para mí, es un estupendo recordatorio de un rasgo que comparten algunos artistas: la capacidad para mirar el mundo de un modo diferente. Papá era escultor. También era ambidextro y podía escribir «en espejo» con cualquiera de sus manos. Su postura en la foto es la típica que adoptaba en la playa. Al contrario que yo, él siempre encontraba las mejores conchas, los mejores guijarros y fragmentos de todo tipo de cosas interesantes que el mar arrastraba hasta la arena. Tanto me fascinaba su capacidad para ver cosas donde otros no veían nada que insistía en caminar por la playa un metro por delante de él para tener la oportunidad de hacer los mejores descubrimientos. Aún recuerdo la frustración que me provocaba oírle exclamar: «¡Oh, mira esto!», cuando encontraba una concha magnífica junto a la que yo había pasado unos segundos antes.

Una nota encantadora. E inspiradora. La historia de Tom me abrió los ojos a lo que deseaba explorar y comprender sobre el arte, la percepción y nosotros. En concreto, a lo mucho que hay que aprender de los artistas sobre la contemplación de los instantes cotidianos cargados de belleza y asombro que nos rodean, pero que suelen pasarnos desapercibidos. Con la ayuda de algunos grandes pintores y escultores, nosotros también podríamos ser más sensibles y más conscientes. Eliminar esas anteojeras invisibles y cargadas de prejuicios que reducen nuestra perspectiva a una visión de túnel. En resumen, podríamos recurrir a los artistas para que nos ayudasen a ver lo que nos estamos perdiendo.

El padre de Tom no es un caso aislado; todos los artistas son observadores expertos. Se dedican a interrogar visualmente al mundo y a lo que este contiene: personas, lugares, cosas. Los artistas son el «viejo pez sabio» del relato alegórico que el escritor estadounidense David Foster Wallace incluyó en su discurso pronunciado con motivo de la ceremonia de graduación en el Kenyon College, en el condado de

Knox (Ohio), un caluroso día de verano de 2005.

Tras invitar a los estudiantes a que sudaran tanto como él se disponía a hacerlo (era famoso por lo mal que lo pasaba cuando tenía que hablar en público), el escritor contó la historia de dos jóvenes peces que nadaban en un río y se cruzaron con un pez mayor que iba en dirección contraria y que les dijo: «Buenos días, chicos, ¿qué tal está el agua?».

Los dos peces jóvenes continuaron su camino, pero, al poco rato, uno le preguntó al otro: «¿Qué demonios es el agua?».

La irónica anécdota pretendía que aquellos estudiantes de humanidades, educados a base de una dieta de pensamiento crítico, aplicaran su capacidad de análisis a las cosas en apariencia aburridas, pero esenciales e importantes, de nuestra existencia cotidiana: las realidades presuntamente insignificantes del día a día que se habían vuelto invisibles para ellos a causa de sus mentes refinadas por su exquisita educación. La cuestión es que ellos, *nosotros*, nos pasamos la mayor parte del tiempo vagando de aquí para allá, sometidos a la rutina, en un estado de semiconsciencia, con nuestros sentidos anulados, como zombis en un mundo de muertos vivientes. Pasamos por alto los hermosos guijarros de la playa porque, como esos jóvenes peces embobados, no solemos ser conscientes de lo que nos rodea. Pero esto no tiene por qué ser así; nuestra realidad no tiene por qué ser parcial. Podemos convertirnos en maestros del mirar y experimentar la realidad con la consumada atención de un artista: sentir el placer de contemplar el mundo con ojos no miopes.

Ya existen cientos de libros sobre cómo mirar cuadros, por supuesto, desde el célebre *Modos de ver*, de John Berger, hasta la espléndida y sincera autobiografía de Peggy Guggenheim, *Confesiones de una adicta al arte*. También hay otros muchos sobre el arte y la percepción en general; por ejemplo, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la percepción pictórica*, de Ernst Gombrich, uno de los mejores que he leído. Pero no abundan, probablemente, los libros que combinen elementos de ambos enfoques, es decir, concebidos no solo para indagar en cómo la educación de la mirada puede contribuir a nuestra apreciación de los artistas, sino también para explorar cómo miran ellos, los propios artistas, y ayudarnos así a apreciar la vida con más intensidad y amplitud.

No es desdén, sino una forma de ceguera, lo que la familiaridad trae consigo. Siegfried Kracauer, el crítico de cine alemán del siglo XX, lo sabía. En su libro, *Teoría del cine*, publicado en 1960, escribió: «Los rostros de nuestros seres queridos, las calles que recorremos a diario, la casa en la que vivimos: todas estas cosas forman parte de nosotros igual que nuestra piel, y, como nos las sabemos de memoria, nuestros ojos las desconocen».

Un árbol, un edificio, el color de una carretera se vuelven invisibles, no dejan huella en nuestra conciencia. Nos perdemos muchas cosas. Los artistas, sin embargo, no. Ellos son capaces de ver con «ojos inocentes», como dijo John Ruskin, el crítico de arte victoriano. Aprenden a desaprender: a ver como si fuera la primera vez y no la enésima. Eso es lo que hacía el padre de Tom. Prestaba atención, se concentraba y vivía el momento. Enseñaba a su hijo a ver lo que se estaba perdiendo. Y esto es algo que otros muchos artistas nos regalan: la posibilidad de mirar nuestro mundo desde una perspectiva diferente y que, al hacerlo —y a su debido tiempo—, encontremos nuestra propia postura que adoptar en la playa.

Antes de empezar, sin embargo, una breve nota sobre la estructura del libro y mi criterio para escoger a los artistas que nos guiarán en nuestro recorrido. Cada capítulo partirá de un pintor o escultor excepcional, ya se trate de una contemporánea, como Jennifer Packer, o de un maestro mexicano prehistórico; en cualquier caso, siempre será un artista al que admiro y cuya capacidad de observación, desarrollada con los años y la experiencia, nos empujará a ver el mundo como si fuera nuevo. Me centraré en una sola obra de cada uno de ellos para adentrarme en la mente de su autor y desvelar la singularidad de su mirada; una mirada que, aplicada a nuestra propia existencia, estimulará nuestros sentidos, agudizará nuestra percepción y nos animará a abrir los ojos por completo.

DAVID HOCKNEY: VER LA NATURALEZA

La mayoría de la gente no mira. Mirar cuesta. Y no tiene fin. Eso me entusiasma. Hay belleza en todo, incluso en una bolsa de basura. Pero, para apreciarla, uno tiene que mirar de verdad.

Estamos a mediados de enero de 2012. David Hockney se encuentra en la galería central de la Royal Academy de Londres. Tiene setenta y cuatro años y va vestido con un traje gris holgado y un polo de color crema del que pende una corbata anudada con descuido. Si fuera un vendedor a domicilio, quizá no le abrirías la puerta, pero es un famoso artista contemporáneo y, por tanto, es bien recibido allá donde va.

Está mirando la pared del fondo, en la que cuelga un cuadro suyo de dimensiones colosales, del tamaño de una valla publicitaria. Se trata de *La llegada de la primavera en Woldgate, East Yorkshire*, fechado en 2011. En un momento dado, David se vuelve hacia mí y sonríe. «No está mal, ¿no?», dice con su pausada e irónica manera de hablar. El artista de Bradford no busca cumplidos ni se regodea en la autocomplacencia. Simplemente está satisfecho con cómo queda su obra, compuesta por treinta y dos lienzos donde se representan los bosques cercanos a su casa de Bridlington, en las grandes paredes de color gris champiñón de la Royal Academy.

Es una obra de arte impresionante. Quiero decir que aquellos pocos afortunados que hayan estado alguna vez en Woldgate, East Yorkshire, y hayan sentido cómo el viento helado del mar del Norte se les metía en los huesos, no reconocerán la representación rebosante de colorido que hace Hockney de su bosque. Al menos, no de entrada. ¿Árboles violetas y luz brillante? ¡Venga ya! Madera marrón empapada, más bien, y cielos pizarrosos. Existe la expresión «ver el mundo a través de unas gafas de color de rosa»; por las de David se ve algo así como un Saint-Tropez perpetuo, donde todo está iluminado por una explosión radiante de colores que celebran la vida con entusiasmo.

Si le mencionas esto a él, se limitará a mirarte con incredulidad y te dirá que eres tú el que lleva unas gafas que deforman la realidad, gafas con enormes anteojeras a ambos lados que te impiden ver lo que realmente hay. «No has mirado de verdad», te dirá. La gente no mira, «escanea el suelo que tiene delante para poder moverse. Si dedicas

algo más de tiempo a mirar algo, quizá veas más de lo que aparentemente muestra». Es un precepto simple, pero no tan fácil de cumplir como parece. Mirar de verdad es muy difícil. Hay que superar toda una vida repleta de ideas preconcebidas, prejuicios que tapan la realidad. Los árboles son marrones, sus hojas son verdes y los caminos son del color del barro. Esa es la imagen fija que la mayoría de nosotros tenemos en la cabeza desde la infancia, reforzada por todo lo que hemos visto y hecho desde entonces. Y, de pronto, un día se encuentra uno con un cuadro como *La llegada de la primavera en Woldgate, East Yorkshire*, que ofrece una visión completamente distinta de la realidad, y se siente espoleado a mirar de nuevo.

Fui a mi bosque de siempre y me puse a observar con atención los árboles. Eran marrones, sin duda. Y sus hojas, verdes. El camino tenía, en efecto, el color del barro. Las irisaciones psicodélicas de Hockney no aparecían por ninguna parte. Pero en mis oídos resonaban sus palabras animándome a ser paciente: «Los árboles son como las caras, cada una es diferente. La naturaleza no se repite. Hay que observar con atención; todo puede pasar».

Y tenía razón. Mientras examinaba de cerca un viejo y nudoso roble de tronco ancho y curtido, deseando que cambiara de color como en un cuadro de Hockney, un rayo de sol bañó sus rasgos tortuosos. Y allí, delante mismo de mis ojos, su corteza pasó de un marrón suave a un naranja ardiente y a un maravilloso púrpura amoratado. Sus hojas experimentaron un despertar cromático parecido: su homogéneo verdor se transformó en amarillos y grises plateados, con pequeñas bellotas doradas que destellaban en sus tallos como joyas. El sendero seguía siendo de color marrón turbio, pero eso es como decir que los Beatles no eran más que una banda formada por cuatro miembros. Cuando presté toda mi atención, la personalidad del sendero comenzó a emerger, llena de matices. Pronto pude ver docenas de tonos marrones diferentes a lo largo de su superficie. Las sombras originadas por sus ondulaciones estaban moteadas de rojo, rosa y azul: lo que a simple vista no era más que una masa fangosa se convirtió en un intrincado patrón, como el de un mosaico en el suelo de una villa romana.

Algunos historiadores del arte opinan que Hockney es mejor como dibujante que como pintor (si Paul Klee hablaba de «sacar a pasear una línea», Hockney la saca a bailar). El difunto crítico de arte británico Brian Sewell describió la experiencia de visitar la exposición de Hockney en la Royal Academy en 2012 como «el equivalente visual de estar atado de pies y manos bajo los altavoces del Festival de Glastonbury», un comentario tan vívido y colorido, desde luego, como el arte que estaba reprobando. Las imágenes le parecieron chillonas, es decir, horteras y exageradas. A decir verdad, tienden a la exuberancia,

aunque de ningún modo caen en la ostentosidad. Son rebeldes, estridentes, revolucionarias: recrean la temática del paisaje desde su misma raíz, un asunto casi totalmente ignorado por las recientes generaciones de artistas, absortos en los juegos mentales del arte conceptual.

«No paraba de oír que el paisaje está fuera de lugar hoy en día —reflexionaba Hockney en una entrevista para el Museo Van Gogh—, y yo pensaba: ¿por qué? ¿Acaso el paisaje se ha vuelto demasiado aburrido? Pero no, no es el paisaje lo que se ha vuelto aburrido, sino sus representaciones. Uno no puede aburrirse de la naturaleza… ¿No?».

Los cuadros en los que Hockney plasma los paisajes del East Yorkshire son una continuación de la ambiciosa obra inspirada en Matisse que ha realizado desde que dejó, a mediados de los años sesenta, la nublada Inglaterra por la soleada California, donde descubrió la luz radiante y las pinturas acrílicas. Su propósito es llevar la alegría a un mundo empobrecido, algo que resulta de lo más extemporáneo hoy en día en el ámbito artístico, donde lo que suele premiarse y aplaudirse es el cinismo burlón. Hockney no entra en ese juego. Está demasiado seguro de sí mismo como para preocuparse por figurar. Es un inconformista, desde la punta de su cigarrillo a medio fumar hasta los dedos abiertos que asoman por sus sandalias de cuero. Es su naturaleza, lo lleva en la sangre. Cuando era niño, su padre, Kenneth —que, como su hijo, amaba el arte y fue objetor de conciencia—, lo animaba a cultivar la libertad de pensamiento y a mantener siempre viva la curiosidad intelectual. «No hagas caso de lo que piensan los vecinos, nunca», le decía. Y Hockney nunca lo hizo.

Fue un estudiante abiertamente gay en el Royal College of Art (RCA), a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, cuando la homosexualidad aún era ilegal en Gran Bretaña. Las pinturas que realizó entonces, bajo la influencia de Jean Dubuffet y Walt Whitman, eran audaces y subversivas, y provocaban con descaro a la moral establecida. *Dos chicos muy juntos* (1961) es la mejor de todas, una atrevida escena, pintada al óleo sobre tabla, que representa un lavabo con paredes llenas de grafitis. Los jóvenes que aparecen en ella son el propio artista y alguien que podría ser Cliff Richard, la estrella pop favorita de Hockney, o un estudiante llamado Peter Crutch, del que el artista estaba enamorado. En cualquier caso, era un tema candente en unos años sesenta instalados aún en el inmovilismo. Se trataba también de una obra muy ajena a la pintura académica formal que el RCA esperaba de sus estudiantes. La opinión que el profesorado tenía de ella era muy similar a la que Brian Sewell expresó años más tarde: al igual que él, los profesores la consideraban de baja calidad, realizada con el único objetivo de llamar la atención.

Hasta que Richard Hamilton —un artista británico de vanguardia al que tenían en gran estima— se dejó caer por allí y premió al joven de Yorkshire.

Desde el día en que llegó al RCA hasta sus cuadros más recientes de la campiña del norte de Francia, David Hockney ha explorado de forma continua y convincente nuevas formas de ver. Ha hecho incursiones en la fotografía, la escenografía o el *collage* a partir de faxes y fotocopias. Ha innovado con el iPad y ha jugado con la perspectiva. Ha realizado grabados e impresiones, ha presentado programas de televisión sobre la cámara oscura y ha filmado caminos rurales. Ha estado en todas partes persiguiendo un único objetivo: crear imágenes memorables. Cualquiera puede dibujar, la mayoría puede pintar, pero muy muy pocos son capaces de producir imágenes impactantes que nos ayuden a percibir de nuevo, imágenes que penetren en nuestro inconsciente. Hockney sí, y lo hace con frecuencia, lo que prueba sin lugar a dudas la excepcionalidad de su talento y su imaginación. Sus imágenes más logradas poseen una fuerte carga psicológica, como lo demuestra su famosa serie de piscinas de Los Ángeles realizada durante los años sesenta y setenta. Un estilo que podría llamarse «neoimpresionismo» y que busca capturar un momento fugaz y destilarlo en el lienzo para convertirlo en eterno. Su capacidad para captar lo personal y transformarlo en universal se hace evidente —más quizá que en ninguna otra obra— en los extraordinarios retratos dobles de gran tamaño que empezó a pintar a finales de los años sesenta.

El señor y la señora Clark y Percy (1970-1971), que remite al cuadro del *Sr. y la Sra. Andrews*, de Thomas Gainsborough (*c.* 1750), es probablemente el más conocido de la serie. Lo pintó un año después. Y es un cuadro muy bueno, pero no el mejor. *Retrato de un artista (Piscina con dos figuras)* representa el clímax de los dos temas por los que se le recordará: los cuadros de piscinas y los retratos dobles. *Retrato de un artista (Piscina con dos figuras)* saltó a la fama mundial en 2018, cuando se convirtió en la obra más cara de un artista vivo vendida en una subasta: la agencia Christie's lo adjudicó por noventa millones de dólares.

Su composición, asimétrica y geométrica, está trabajada con detalle, y cada elemento, cuidadosamente equilibrado y compensado. Un hombre vestido con una chaqueta rosa se sitúa en el borde de una piscina rectangular y mira a través del agua a otro hombre que nada bajo la superficie con un bañador blanco. Están separados por el eje y por los dos ambientes, muy cerca el uno del otro, pero en dos dimensiones distintas. Al hombre que está de pie (para cuyo retrato Hockney se basó en su examante, Peter Schlesinger) le embarga un gesto de anhelo. El nadador (¿Hockney?) no es consciente de su

presencia: cualquier sentimiento suyo se encuentra, literal y metafóricamente, bajo la superficie. ¿Qué ha pasado? ¿Qué va a pasar? El artista nos ha arrojado a lo más hondo, con pocos asideros a los que agarrarnos. Solo nos queda esperar a que este cuadro silencioso hable.

El aire cálido que sopla desde las distantes colinas triangulares susurra una historia de amor y pérdida, de desamor y dolor, de redención y amistad, de paraíso y belleza. Es un cuadro magnífico, que recuerda la división del espacio y el tiempo plasmada por Piero della Francesca en *La flagelación de Cristo* (pintado alrededor de 1455), y a la obra maestra de Fra Angelico, cuyas protagonistas son también dos figuras, *La Anunciación* (hacia 1450). Podría enumerar otra veintena de artistas —desde Edward Hopper hasta Francis Bacon— cuya obra resuena en este cuadro. Pero solo una persona podría haber creado esta pintura, una mano en particular, un ojo y un corazón: los de David Hockney.

Retrato de un artista (Piscina con dos figuras) es diferente de sus pinturas de paisaje posteriores en cuanto a estilo y enfoque. No es un cuadro del natural. Para realizarlo, Hockney combinó dos fotografías al azar que encontró en el suelo de su estudio: una que representaba una figura sumergida, nadando, y otra de un niño que miraba el suelo bajo sus pies. Se trata en gran medida de una obra montada en su imaginación con la ayuda de fotos tomadas en Europa.

La escena que se nos presenta no ocurrió nunca, pero los elementos que la componen están basados en experiencias reales: las vacaciones de Hockney en las colinas del sur de Francia, su piscina californiana, una excursión por un parque de Londres en compañía de Peter. El cuadro representa una colección de recuerdos que capturan la realidad de un instante de la vida del artista, el de la separación de su amante. Los meses se han destilado en una sola imagen inventada que desarma por su honestidad. Hockney nos muestra que el acto de ver no siempre consiste en centrarse en un tema concreto, en un momento y en un lugar concretos. A veces, para ver de verdad hay que reunir múltiples fuentes visuales que acaban reduciéndose a una única y reveladora imagen compuesta, capaz de expresar más que cada una de las otras por separado.

Se trata de una técnica pictórica en la que Hockney tuvo que invertir mucho tiempo y energía, y que, como todos sus trabajos, nace de su obsesión por mirar *adecuadamente*. Utilizaba una cámara para tomar docenas de fotografías de la misma persona u objeto desde todos los ángulos imaginables. Se encaramaba a escaleras y se arrastraba por el suelo para asegurarse de que lo *había visto* todo. Y únicamente cuando se sentía satisfecho, cuando no le cabía ninguna duda de que había interrogado completamente a su tema, se ponía a

armar su obra de arte fragmentaria a partir de las diversas imágenes.

Estas creaciones hechas de retazos compartían la misma verdad esencial que se encuentra en *Retrato de un artista (Piscina con dos figuras)*: todo lo que vemos lo vemos en un contexto. Nuestros dos ojos nos proporcionan inmediatamente dos puntos de vista, inclinamos el cuello para crear un tercero y un cuarto, y luego nos desplazamos ligeramente. En cuestión de segundos hemos realizado un complejo análisis visual de nuestro objeto. Esta es la realidad que nos ofrece Hockney en sus cuadros compuestos. Por eso suenan a verdad, eso es lo que les da su poder psicológico. No son simples cuadros de personas y lugares, sino reflexiones sobre la realidad de nuestra mirada.

David Hockney tiene más de ochenta años y problemas de audición. Se encuentra lejos ya de su plenitud física. Pero su mente y sus ojos son tan agudos como siempre. Al igual que su capacidad para ver el esplendor en las cosas cotidianas. Durante las primeras fases de la pandemia del covid-19, me envió algunas imágenes jubilosas, inspiradas en su floreciente jardín primaveral de Normandía, Francia. Le pregunté si podía publicarlas en la página web de la BBC y accedió. En cuestión de horas, millones de personas las habían visto y muchas de ellas le daban las gracias al artista por haber creado imágenes llenas de vida y esperanza en un momento tan inquietante. Había, en el conjunto, un cuadro de unos narcisos al que dio el título de *Recuerda que no pueden cancelar la primavera*, un comentario satírico sobre el confinamiento mundial y la magnífica indiferencia de la naturaleza (algo típico de Hockney y de su forma optimista e idiosincrásica de ver el mundo). Los narcisos de corolas amarillas, vistos así, en primer plano, tienen el tamaño de árboles que prevalecen sobre las purpúreas colinas, en la distancia. Parecen moverse ante los ojos del espectador como coristas en un club nocturno parisino de los años veinte, meciendo sus miembros al ritmo de la primavera. Donde usted o yo no veríamos más que un ramo de flores de temporada, él descubre la naturaleza en su pleno apogeo, llena de vida incontenible y de colores resplandecientes. Se ha tomado el tiempo necesario para mirar de verdad, para no conformarse con un vistazo superficial, y su inversión se ve recompensada con creces por la revelación de una belleza trascendental. No se necesita más para saber lo mucho que se gana si se sigue su consejo de «mirar con detenimiento».

JOHN CONSTABLE: VER LAS NUBES

Las barcas surcan los ríos,
los barcos los mares;
mas las nubes que surcan
los cielos
son mil veces más
hermosas.

CHRISTINA ROSSETTI, «El arcoíris»

Las nubes son como los agentes inmobiliarios, tienen mala fama. Siempre se utilizan como metáfora de situaciones negativas. Si las cosas no pintan muy bien, una nube asoma por el horizonte. Si pintan aún peor, los nubarrones se acumulan. ¿Que no puedes pensar con claridad? Algo nubla tu juicio. ¿Que pareces culpable? Una nube de sospecha se cierne sobre ti. Pierde todos tus datos digitales, ya verás como culpas a la nube. En fin, lo único bueno de una nube es su contorno bañado por los rayos de sol. Pero esa «bondad» no es un atributo de la nube, sino del sol que brilla detrás de ella. El sol es el bueno, la nube es un estorbo.

Nos han inoculado con saña esta visión sombría de las nubes. Son las villanas del informe meteorológico diario. Los días soleados son «hermosos», los nublados, «deprimentes». Y eso no es bueno si uno vive en Inglaterra, como yo. Significa que la mayor parte del año se la pasa uno luchando contra una sucesión interminable de días grises, con un par de semanas de respiro —eso sí— en el mes de agosto, cuando el sol pega tan fuerte que no se puede ni salir de casa.

Así son las cosas, o eso pensaba yo. Pero entonces, un día nublado, me vi a mí mismo en el Museo Ashmolean de Oxford (donde me había refugiado del inhóspito clima del exterior) frente a un boceto del pintor romántico inglés John Constable (1776-1837). Se trataba de un paisaje de tamaño mediano (48 × 59 cm) sobre papel, fechado en 1822, y no se parecía a ninguna otra representación de la naturaleza que hubiera visto antes. No había árboles, ni ríos, ni campos, ni colinas. De hecho, por no haber, no había ni tierra. Ni tampoco mar. Solo cielo. Un cielo inglés ¡nublado! Un cielo denso, con esas infames

manchas amorfas repletas de agua y cristales de hielo. Un cielo que se había mirado millones de veces antes, pero que nunca se había observado y registrado con la perspicacia con que lo hizo aquel acaudalado hijo de molinero.

Las nubes de Constable no eran lúgubres ni sombrías, sino hermosas, voluptuosas y enérgicas. El suyo era un paisaje de formas onduladas, tan alegres y despreocupadas como hippies en un festival de música. Era como sentarse al lado de un conocido al que uno siempre había evitado para que no le diera el tostón y descubrir en él la mejor compañía de entre los presentes. Fue una experiencia extraña ver algo tan familiar —un cielo nublado— al mismo tiempo que veía algo por primera vez en mi vida —un cuadro en el que no había nada más que un cielo nublado—. Desde entonces, veo el mundo de forma diferente. Las nubes de Constable transformaron mi relación con los días grises: lo que antes era aburrido se convirtió en prodigioso. Ahora miro al cielo encapotado no con tristeza, sino con curiosidad, disfrutando de la exposición, siempre distinta, de «esculturas celestiales» que me ofrece: ¡las nubes!

Constable las pintó de todas las formas y tamaños: rebaños de nubes bañadas por el sol o ensombrecidas por tonos blanquinegros, o azules y grises, y hasta rosas y marrones. Muchos de sus «paisajes celestiales» remiten a las imágenes que los expresionistas abstractos como Willem de Kooning o Jackson Pollock pintaron en sus respectivos talleres neoyorquinos siglo y medio más tarde. Pero a Constable no le atraía lo transcendental. No intentaba expresar una emoción reprimida o un arcano, como De Kooning y Pollock. Pintaba simplemente lo que veía. Su misión era transmitir la verdad tangible de la naturaleza: era un realista, un empírico. Lo dejó muy claro en una conferencia que impartió en la Royal Institution en 1836, cuando dijo:

> La pintura es una ciencia y su objetivo debe ser investigar las leyes de la naturaleza. ¿Por qué no habría de considerarse, pues, el paisaje una rama más de la filosofía natural, de la que los cuadros no serían sino experimentos?

Constable quería despertar nuestra consciencia, hacernos ver lo que estaba ahí, a la vista, pero que habitualmente pasábamos por alto no solo nosotros, sino también sus colegas artistas, quienes, según Constable, engañaban al público con imágenes de taller confeccionadas a partir de estereotipos clasicistas y ajenas por completo a la realidad.

No se mordió la lengua a la hora de enjuiciar a sus pares, tanto a sus contemporáneos como a los del pasado:

> Y, por más que la mente de uno se eleve y alcance la excelencia gracias a las obras de los Grandes Maestros, es de la Naturaleza misma […] de donde brota toda

> originalidad. Y, si un artista no repara en la naturaleza, su arte no tardará en convertirse en un mero manierismo, tan deplorable como el que campa a sus anchas por la pintura francesa, cuyos artífices hace tiempo que dejaron de mirar a la naturaleza para no enfrentarse a su propia inanidad. Me he pasado los dos últimos años corriendo en pos de unos cuadros y de una verdad de segunda mano.

Constable reaccionó contra esto abandonando el santuario del taller y las convenciones de la tradición académica, que consideraba los temas históricos, mitológicos y religiosos los más apropiados para la pintura. Sacó sus óleos al campo, decidido a registrar lo que veía. Fue un acto radical para la época, posible gracias a su «maletín portátil», que contenía pinceles, frascos de vidrio llenos de pigmento y disolvente, y pintura premezclada, almacenada en vejigas de cerdo. Aquello le permitió pintar «al natural», o *en plein air*, una técnica presuntamente inventada por Monet y sus colegas impresionistas cincuenta años más tarde. Sí, los revolucionarios franceses del arte moderno le deben mucho a Constable. En primer lugar, a su dedicación a observar con meticulosidad la naturaleza con sus propios ojos y, en segundo, a las molestias que se tomaba para registrar con precisión lo que veía, desde un pequeño detalle en una hoja hasta los efectos atmosféricos de la luz siempre cambiante.

La potencia de su *Estudio de nubes* reside en su veracidad. El tema es inmediatamente reconocible: la belleza inherente a un fenómeno cotidiano en el que la mayoría de nosotros no repara. He aquí un artista de un talento excepcional que nos hace ver cuánto nos perdemos, o, lo que es peor, cuánto desdeñamos sin más.

Para Constable, las nubes eran inspiradoras y embriagadoras, al contrario que un cielo azul despejado, una opinión que distaba mucho de ser universal. A principios de la década de 1820, el obispo de Salisbury, amigo y defensor del artista, le encargó que pintara una vista de su catedral en el sudoeste de Inglaterra. Constable hizo lo que se le pidió y, a su debido tiempo, presentó con orgullo un espléndido cuadro en el que se veía el gran edificio gótico enmarcado por dos árboles entre los que se alzaba, como una obra divina, su magnífico pináculo, todo ello envuelto en un evocador e inestable paisaje aéreo. Constable estaba encantado con su obra. Pero su amigo, el obispo, no. Tras echarle un vistazo al cuadro, lo rechazó de manera tajante y le pidió a Constable que hiciera otra versión, pero esta vez con un cielo soleado, sin nubes.

Resulta cuando menos molesto que te pase algo así, pero es lo que hay cuando uno es un artista pionero: los demás tardan en ponerse al día. La actitud artística de Constable era radicalmente distinta de la norma aceptada. Incluso su célebre competidor, el atrevido J. M. W. Turner, iba a la zaga de John C., el de East Bergholt. Turner seguía los pasos del venerado artista del barroco francés Claude Lorrain (a quien

Constable también admiraba mucho), adornando sus paisajes con figuras míticas y ruinas antiguas, y dando prioridad a las convenciones compositivas fijas sobre la representación dinámica de la realidad. De modo que sus grandes lienzos pueden considerarse también pinturas de tema histórico, un género que gozaba de un estatus muy superior al de la pintura de paisaje realista. Constable no estaba de acuerdo con la jerarquía establecida por la Academia, solía decir: «Prefieren el trasero peludo de un sátiro antes que un verdadero sentimiento de la naturaleza». Y reaccionó yendo a lo grande. Si los cuadros de tema histórico causaban admiración sobre todo por su tamaño y magnificencia, ¿por qué no dar a los paisajes el mismo tratamiento épico? En lugar de obedecer las reglas y producir imágenes de la vida rural del tamaño de una bandeja de té, Constable empezó a pintar lo que él llamaba sus «seis pies», enormes lienzos de 1,8 × 1,8 m: cuadros tan grandes y realistas que los espectadores no solo los miraban, sino que entraban en ellos.

El carro de heno (1821) es su «seis pies» más famoso, una obra realizada casi a la vez que el *Estudio de nubes* expuesto en el Ashmolean. Son la intemporalidad y el encanto que emanan del cuadro, y la honestidad ruda con la que Constable ha captado la escena de Suffolk, los que convierten *El carro de heno* en uno de sus lienzos más apreciados. La representación de las hojas de los árboles, y de la luz que juega con el agua, se considera, con toda la razón, magistral. Quienes lo contemplan no olvidan ya nunca el espléndido rojo de las alforjas de los caballos, el perro a la orilla del río. Admiran la composición y se maravillan de que ese mismo paisaje permanezca prácticamente inalterado en la actualidad. Pero lo que rara vez se menciona es el elemento más logrado del cuadro: las nubes.

Constable nos muestra el resplandeciente fulgor y la textura esponjosa de un cumulonimbo, la ligereza de un cirro y la omnipresente proximidad de un estrato. Nos trae su efervescencia, junto con el dramatismo de la luz solar dispersa en una escena que no para de modificarse. Algo mucho más interesante, desde luego, que un cielo sin nubes, con el sol atrapado en su vagar solitario y monótono —y un pelín cargante— siempre de este a oeste. A diferencia de lo que ocurre cuando las nubes entran en escena, cuando el sol se lo pasa pipa como maestro de ceremonias de la vida y alumbra sus cambios de forma —el incesante melodrama de sombras y claros que cruzan la tierra— desplazándose lentamente sobre ellas como la cámara en una película de Tarkovski.

El carro de heno es más que un documento de la vida campesina, es, por encima de todo, un estudio de la luz.

> El pintor de paisajes que no les otorgue a sus cielos un lugar tangible cuando componga una escena renuncia a una de sus más grandes ayudas. [Los cielos]

deben ser —y para mí lo serán siempre— un pilar fundamental de la composición. Veo muy difícil que un tipo de paisaje en el que el cielo no sea «el diapasón», «la escala» y el principal «órgano del sentimiento» tenga entidad propia. El cielo es la «fuente de luz» de la naturaleza: lo gobierna todo.

El interés de Constable por la climatología y los efectos de las nubes en nuestra percepción no se limitaba a una simple investigación pictórica. Vivió en una época en la que las verdades racionales de la ciencia desafiaban las antiguas creencias religiosas. Era el Siglo de las Luces, cuando el conocimiento humano empezó a sustituir al dogma de la creación divina. Académicos itinerantes daban conferencias por todo el país; la ciencia era la nueva religión. Se fundó la Sociedad Meteorológica de Londres y se publicaron los primeros libros que clasificaban los distintos tipos de nubes. Constable los leyó con avidez, haciendo anotaciones en los márgenes, muchas de las cuales eran correcciones a lo que él consideraba errores de bulto del original.

Estudio de nubes es un ejemplo de la seriedad con la que se tomaba sus indagaciones en materia de meteorología. Hablaba con sus amigos a menudo de su afición a «estar en las nubes», cuando se sentaba al aire libre y dibujaba velozmente un paisaje encapotado y fugaz que remataba con la fecha y la hora del día, junto con un breve comentario sobre las condiciones reinantes. Su objetivo era investigar, no hacer arte. Que sus bocetos de nubes acabaran en museos y galerías probablemente nunca se le pasó por la cabeza; no eran más que exploraciones preparatorias, destinadas a servir de punto de partida para futuros cuadros, como *El carro de heno*.

La mayoría de estos estudios de nubes los realizó mientras vivía en Hampstead, adonde se había mudado en 1819 desde su amado Suffolk con su querida esposa María, porque esta sufría de mala salud (los primeros síntomas de la tuberculosis que la acabó matando en 1828). Los médicos advirtieron a la pareja que María se beneficiaría de la vida en aquel pueblo frondoso y rústico al norte de Londres. Se instalaron en Albion Cottage, junto a The Heath, el gran parque que ofrecía a John vistas vastas y maravillosas. Allí aprendió mucho sobre la luz. De aquella experiencia nacieron asertos profundos y sabios sobre la percepción humana, como aquel en el que afirmaba: «No vemos nada realmente hasta que lo entendemos».

Constable era un campesino y un romántico. Las nubes y el arcoíris, con su cualidad efímera, eran connaturales a su sensibilidad. Cierto es que, en algunas ocasiones, su deseo de lograr un cuadro poético lo empujó a tomarse alguna que otra licencia artística. En 1831, pintó uno más de sus imponentes «seis pies», esta vez para sus viejos amigos de Salisbury. De nuevo la catedral y su pináculo de ciento veintitrés metros de altura, del que Constable decía que se disparaba «hacia el cielo como una aguja», eran los protagonistas. La *Catedral de Salisbury*

desde los prados (1831) es un cuadro extraordinario (Constable lo consideraba una de sus mejores obras), y en él puede verse un difuso arcoíris sobre el edificio. El encuadre está resuelto con maestría, pero —cosa extraña en un artista de mentalidad científica— la existencia del arcoíris es meteorológicamente imposible. El sol está en el oeste (puede apreciarse por la luz que baña la fachada del edificio) y no detrás del pintor (posición que, según dictan las leyes de la física, sería la necesaria para que él contemplase un arcoíris). Además, según algunos entendidos en estos asuntos —que saben mucho más que yo —, el arcoíris aparece demasiado bajo en el cielo para la época del año que se recrea en la obra.

Tal vez el artista se rebeló, dolido porque una década antes lo habían forzado a modificar su cuadro sobre el mismo tema. No importa mucho: el arcoíris es símbolo de una tormenta pasada (posiblemente, la muerte de su esposa) y del reconocimiento de una vieja amistad (sus colores se posan sobre la casa del compañero del alma del artista, John Fisher). El cielo cubierto de nubes es magnífico: rebosa emoción y devoción, paz e intensidad. Pero nos las vemos con ese tipo de estampa celestial que un meteorólogo tildaría de «desapacible» y nos recomendaría evitar. Constable se opone a esa mirada estrecha para mostrarnos la espectacular belleza dramática de un cielo nublado, algo a lo que no deberíamos dar la espalda, sino contemplar con la cabeza alta y maravillarnos.

FRIDA KAHLO: VER POR EL DOLOR

Frida Kahlo pasó su vida adulta con un dolor casi incesante tras un horrible accidente de tráfico. En cierto modo, esto arruinó su vida; en otro sentido, creó nuevas posibilidades. Su dolor le ayudó a ver, le abrió los ojos y le permitió decir lo que sentía en cuadros tristes y cómicos, oscuros y alegres.

La historia de Frida Kahlo es bien conocida: la poliomielitis de su infancia, la estudiante en una escuela de élite predominantemente masculina, el accidente de autobús a los dieciocho años que la aplastó —tanto a ella como a su ambición de convertirse en médica—, su rostro cejijunto, el temprano matrimonio con Diego Rivera —un artista y revolucionario mexicano veinte años mayor que ella—, las aventuras de él, las suyas propias —incluida su breve relación con León Trotsky—, la afiliación al Partido Comunista Mexicano, su coqueteo con el surrealismo, su muerte a los cuarenta y siete años, las quinientas personas que asistieron a su funeral en el Palacio de Bellas Artes…

La vida de Frida Kahlo fue tan colorida y extravagante como sus vestidos. Ha sido objeto de películas, de libros y de muchas muchas exposiciones. Pero su biografía no es la razón de su celebridad. Hay innumerables personas con vidas intensas que ya han sido olvidadas. Si ha llegado a ser un icono internacional es gracias a su arte, que ha conectado con personas de todo el mundo. Admiradores de América, Europa y Asia esperan con educación en la cola para ver sus imágenes alegóricas de gran carga política. Imágenes de alcance universal, aunque sus cuadros no sean técnicamente brillantes ni asombrosamente bellos. Aunque sean, más bien, poemas en forma de cuadros, y ella una artista que desnuda su alma con pinceladas en lugar de con una pluma.

Frida Kahlo tuvo un poder visionario increíble. Y era consciente de ello. Cuando tenía diecinueve años, le escribió una carta a su novio, Alejandro Gómez Arias, en la que le hablaba de su extraña capacidad para percibir lo que otros no podían: «Ahora lo sé todo, sin leer ni escribir… Sé que no hay nada más allá; si lo hubiera, lo vería». No se estaba jactando, sino más bien lamentándose. El espantoso accidente que la había hecho pasar de ser una prometedora médica a una artista

en ciernes había ocurrido solo unos meses antes. Ella y Alejandro regresaban a su ciudad natal, Coyoacán, en las afueras de Ciudad de México, cuando un tranvía chocó contra el lateral de su autobús y Frida quedó empalada en una barandilla metálica. Sobrevivió a duras penas, con la espalda rota, la pelvis destrozada y varios órganos gravemente dañados. A partir de entonces, su vida fue un suplicio crónico lleno de operaciones quirúrgicas. «Ahora vivo en un planeta doloroso —escribió en esa misma carta—, transparente como el hielo; nada se me oculta».

Si hay algún aspecto positivo de aquella colisión que cambió su vida fue la agudización de sus percepciones y el tiempo que le concedió para dedicarse a observar. En las fotografías tomadas después por sus amantes, así como en las docenas de autorretratos que realizó a lo largo de su vida adulta, vemos a Frida… viendo. El rostro inexpresivo, los labios rojos, el cabello oscuro, el tenue bigote… y esos ojos críticos, penetrantes. Con Kahlo, las luces estaban siempre encendidas; incluso cuando estuvo destrozada por la bebida y las drogas, medía el mundo como un tigre acecha a un ciervo. Su semblante era inescrutable, su presencia, serena: no sabemos qué está pensando, pero sabemos con toda seguridad que está pensando.

Es demasiado simplista decir que el tema de sus pinturas, tan personales, era el dolor que experimentaba. Ese confesionalismo, esa sinceridad, nunca fue muy del estilo de Frida Kahlo. Lo suyo era el simbolismo, la metáfora y la historia: esos fueron los elementos fundamentales de su arte. El sufrimiento que experimentó a causa de sus lesiones fue, claro está, fundamental para su arte, pero no el único tema, sino, más bien, una vía de acceso a una gama mucho más amplia de preocupaciones. Ella no veía el dolor, lo utilizaba para ver.

Y, para comprender cómo veía, ayuda entender cómo pudo pensar. Frida Kahlo hizo de lo personal algo político mucho antes de que las feministas de la década de 1960 reclamaran esa noción como propia. Se convirtió en la encarnación de su amado México, un país que se encontraba en proceso de construcción de una nueva identidad tras el fin del régimen colonial y la posterior revolución, que duró una década (1910-1920). Su agenda era la del pueblo, la de los revolucionarios mexicanos y la de sus líderes, Emiliano Zapata y Pancho Villa. Cuando se presentaba herida, pero decidida, en un cuadro, encarnaba el espíritu de un México recién liberado, herido, pero decidido. Cuando su piel aparecía perforada por un collar de espinas que la hacía sangrar, estaba reflejando la sangre de los revolucionarios derramada durante sus luchas por salvar el alma del país. Cuando dividió una imagen en dos mitades opuestas, era un México dividido lo que tenía en mente. Lo que dijo, pintó, vistió y escribió fue, antes que nada, una declaración sobre la independencia y

la cultura de México. Ese era su tema. El dolor era la lente a través de la cual lo veía.

El constante malestar que sentía le dio acceso a las facultades extrasensoriales necesarias para revelar las agonías y éxtasis diarios que tenían lugar en su querido país. No se puede pintar el dolor sin experimentarlo. Frida Kahlo sin dolor es como los Rolling Stones sin Mick Jagger o un margarita sin tequila. Las heridas y las maravillas que describió en su pintura dejaban bastante claro lo que sentía: su corazón palpitante de alegría y, al minuto siguiente, roto por la desesperación. Fue una mujer apasionada y tuvo muchos amantes, pero ninguno estuvo ni remotamente a la altura de Diego Rivera, que la hizo la persona más feliz y más triste del mundo. Una vez dijo: «He sufrido dos graves accidentes en mi vida. Uno, el del tranvía que se me llevó por delante […], el otro es Diego».

Rivera ya era un artista de fama mundial, bien establecido, además de revolucionario, que se encontraba en mitad de su carrera cuando fue a pintar un mural en el anfiteatro de la escuela a la que asistía Frida, que por aquel entonces tenía quince años. Llegó con sus pinturas y una pistola en el bolsillo por si algún alumno de derechas intentaba matarlo. En cuanto le vio entrar por la puerta, Frida supo que se convertirían en amantes y que ella sería la madre de sus hijos, una predicción que no pudo cumplirse debido a las heridas que sufriría tres años después. Pero sí se convirtió en su único marido, siendo ella la tercera de las cuatro esposas que él tuvo en toda su vida. Cuando se casaron, él contaba cuarenta y tres años y ella veintidós. Él era grande y gordo, ella pequeña y delgada. Se transformaron en una pareja muy influyente, agasajada en Nueva York y París y admirada en su país. Recibieron a los principales artistas, políticos y miembros de la intelectualidad mundial. La suya era una visión romántica de México y, hasta cierto punto, de sí mismos. Definieron su movimiento artístico y político como «la mexicanidad», proclamando a México como un Estado marxista moderno, libre de gobernantes foráneos y reconectado con sus antiguas culturas mesoamericanas: los olmecas, los mayas y los aztecas.

Promovieron su causa a través del arte y del activismo, incluida la afiliación al Partido Comunista Mexicano y el rechazo público a la religión. Diego pintó frescos modernistas en los que celebraba un nuevo orden mundial de obreros empoderados bajo un liderazgo comunista ilustrado. Frida pintó a Stalin como un héroe. Rivera coleccionaba objetos antiguos mexicanos junto con su amigo Miguel Covarrubias, a los que hacía referencia en sus murales. Kahlo convirtió su estilo personal en activismo político vistiendo las ropas tradicionales de las mujeres tehuanas, descendientes indígenas de la cultura zapoteca precolombina asentada en torno al istmo de

Tehuantepec, en el sur de México. Era una declaración tanto feminista como nacionalista, una luz que iluminaba una comunidad, en la que las mujeres exteriorizaban su estatus económico y social mediante vestidos, faldas y blusas elaborados con primor.

Kahlo y Rivera fusionaron la vanguardia con la antigüedad. El arquitecto modernista mexicano Juan O'Gorman les diseñó un estudio para que ambos pudieran realizar su obra, inspirado en Le Corbusier. El edificio se dividía en dos alas interconectadas por un puente de hormigón a la altura del tejado, y estaba rodeado por un seto de cactus. Diego se sintió especialmente satisfecho cuando vio, a su regreso de Estados Unidos, lo que su viejo amigo había construido. Los estudios separados, y cada uno con su entrada propia, eran el lugar de trabajo ideal para un artista mujeriego. Frida aguantó como pudo el mal carácter de su marido y sus frecuentes infidelidades, es decir: dándole a menudo lo mismo que recibía de él. Pero hubo una aventura que no pudo tolerar.

En 1934, cinco años después de su matrimonio, Diego convirtió a Cristina, la hermana menor de Frida, en su amante. Y eso a ella la destrozó. «Es un dolor redoblado —les escribió a sus amigos—. Lo único que tenía era a Diego y a mi familia». Viajó a Nueva York para reunirse con sus amistades y habló con su padre, Wilhelm «Guillermo» Kahlo, un fotógrafo alemán que se había trasladado a México en la década de 1890, donde conoció a la madre de Frida, Matilde, y se casó con ella. La artista adoraba a su padre, cuyo magisterio fue decisivo para enseñarle a ver y ser vista (la fotografiaba mucho), aunque a él no se le dieran muy bien otros asuntos, como ella misma confesaba: «Mi padre es una persona maravillosa, pero lee a Schopenhauer día y noche, y no me ayuda en absoluto». Era capaz de desentrañar las complejidades de la filosofía, pero no las de la relación de su hija. De modo que se sumergió en su libro y no dijo ni mu.

La obra de Frida se volvió más feroz y franca. El humor que antes se colaba en sus piezas de rondón se evaporó de la noche a la mañana. La sátira se transformó en un examen freudiano de su propio yo: «Como mis temas han sido siempre mis sensaciones, mis estados de ánimo y las profundas reacciones que la vida ha suscitado en mí, he intentado objetivar todo eso en figuras de mí misma que han sido lo más real, lo más sincero que he logrado hacer para expresar lo que sentía dentro y fuera de mí».

Cuando André Breton, el autodenominado fundador y líder del surrealismo, visitó México y vio su obra, las reivindicó de inmediato —a su obra y a ella— como parte de su movimiento. Le entusiasmaron su oscuridad y su rabia, y describió sus delicadas pinturas de pesadillas y abortos como «un lacito alrededor de una bomba». La invitó a exponer su obra en París, una oferta que ella aceptó, además

de por su carrera, porque lo que necesitaba para alejarse de casa.

Mientras trabajaba en una serie de nuevos cuadros para su exposición en Francia —y montaba, al mismo tiempo, una exitosa exposición en Nueva York—, su matrimonio se iba a pique definitivamente. Su hermana seguía formando parte de la vida de Diego cuatro años después de que el romance comenzara, y Frida ya no lo soportaba más. En 1939, se divorció, lo que dio lugar a uno de sus cuadros más famosos: *Las dos Fridas*.

Las dos Fridas es mucho mucho más grande que sus cuadros habituales, bastante pequeños por lo general, ya que a menudo estaba encamada o sentada, con la movilidad muy limitada. *Las dos Fridas*, sin embargo, es una gran composición cuadrada que mide 173,5 × 173 cm, casi de tamaño natural. Hay dos explicaciones para este repentino aumento de tamaño. Una es comercial. André Breton le aconsejó que hiciera algunas obras más grandes para su exposición parisina, ya que los coleccionistas europeos las preferían así. Y, en segundo lugar, ella tenía mucho que decir. *Las dos Fridas* es el cuadro definitivo de su ruptura.

El tono lo marca el fondo, que es tormentoso, siniestro. En primer plano, sentadas en un banco de mimbre verde, están las dos Fridas cogidas de la mano, unidas. Sus respectivos hombros se hallan ligeramente girados el uno hacia el otro, pero sus ojos miran al espectador a la cara: no se trata de una pieza introspectiva, de un diálogo entre ellas, nos hablan a nosotros. Una de las Fridas lleva ropa tradicional mexicana, la otra, un vestido de novia de estilo colonial. He aquí las dos caras de Frida: la mexicana, con raíces indígenas por parte de madre, y la europea, con la herencia alemana de su padre. Sospechamos que Diego prefiere a la Frida mexicana, porque es esta la que sostiene una foto suya en miniatura en su mano izquierda. Está unida a una vena llena de sangre que sube por su brazo y llega a su corazón partido por la mitad y expuesto fuera de su cuerpo. La vena sale de una arteria y se dirige hacia la Frida europea, en cuyo pecho late la otra mitad del corazón. La vena pasa a través de otra arteria y se dirige a su mano derecha, que sostiene un fórceps sobre la vena para evitar que esta sangre. Aunque no lo ha conseguido del todo. Un poco de sangre de Diego ha goteado sobre el borde del vestido europeo de Frida, mezclándose con la decoración de flores rojas.

Normal que Breton, con su gusto por lo macabro y lo perturbado, se deleitara con el morboso relato de Frida sobre su matrimonio. En él lo muestra todo: los fallos en los órganos, las hospitalizaciones, los conocimientos anatómicos derivados de sus estudios de medicina, la naturaleza dual de su origen mestizo, su estoicismo, el yo más viejo y el más joven, el interior y el exterior, la mente y el cuerpo, la Virgen y el niño, la vida y la muerte.

La Frida europea tiene las manos manchadas de sangre, la mexicana tiene en las suyas amor. El cielo amenazante se aproxima, un signo de angustia ante el futuro: ¿subyugación occidental o valores mexicanos? Pero hay más. Aunque se declaraba atea en público, la religión desempeñaba un papel importante en su estilo y en su visión del mundo. Y está presente en su representación del sagrado corazón, sangrante y dañado, con los ventrículos elevándose para formar una cruz: la esperanza, quizá, de una cura milagrosa. La sangre podría ser la del mismo Cristo, símbolo de martirio, amor incondicional y redención. La miniatura en la que aparece Diego es un retablo, un pequeño cuadro devocional que forma parte del arte popular de la Iglesia católica, en cuyo seno nació Kahlo. ¿Reencontró su fe en Dios tras su andadura con un hombre infiel? Sus paredes estaban cubiertas de exvotos, cuadros del tamaño de una tarjeta postal con una plegaria doble: un relato pictórico y un texto. Los exvotos influyeron notablemente en Frida, sus cuadros le deben mucho a esa estética devocional, sobre todo por la forma en que prima en ellos la legibilidad de la imagen sobre la técnica pictórica. No hay ningún intento de representar de forma convincente la perspectiva, ni de alcanzar siquiera unos niveles básicos de dibujo académico. Las florituras innecesarias se pasan por alto para dar protagonismo a la historia. El resultado es una composición rígida, que confiere a las imágenes de los exvotos su aspecto característico y espeluznante: un efecto que Kahlo dominaba a la perfección.

Las dos Fridas no se vendió cuando fue expuesto, a diferencia de muchos de sus otros cuadros. Tal vez Breton se equivocó al animar a Frida a engrandecerse. Pero de lo que no cabe duda es de que se equivocó al afirmar que era una surrealista, tal como ella corroboró con esta declaración: «Nunca he pintado mis sueños, sino mi propia realidad». Y esa es la vía para acceder a su arte. Sus cuadros no eran las caprichosas divagaciones por las que los tomó Breton. Pertenecían al tiempo y al lugar en el que Kahlo vivía. Muchas de sus imágenes tenían un evidente carácter político, con más que un simple toque de propaganda. Estaba profundamente comprometida con el futuro de México, quería contribuir a darle forma, y lo hizo convirtiéndose en su encarnación cultural. La artista y su nación fueron inseparables, y lo siguen siendo en la actualidad.

Quizá Frida Kahlo habría sido médico de no ser por el accidente de autobús. En lugar de romperla, eso la forjó. Aprendió a convivir con el dolor y a utilizarlo como una forma de ver el mundo y de descubrir su lugar en él: el dolor del accidente, el de los abortos, el de los amoríos de Diego, el de la traición de su hermana, el del pasado colonial, el de las tradiciones perdidas, el de un Occidente despótico, el de la agitación de su país. Era una fuerza de la naturaleza a la que pocos

podían resistirse. Ni siquiera Diego, que le pidió que volviera a casarse con él un año después de su divorcio. Cosa que ella hizo.

VASILI KANDINSKI: VER LA MÚSICA

El color es el teclado. El ojo, los martillos. Y el alma es un piano con muchas cuerdas. El artista es la mano mediante la cual las diferentes teclas —que actúan como intermediarios— hacen vibrar el alma humana.

VASILI KANDINSKI

¿Qué oye usted cuando mira un cuadro? ¿Nada? Yo tampoco. Probemos con otra forma de arte. ¿Qué ve usted cuando escucha música? ¿Nada tampoco? Pues lo mismo que yo. Lo más probable es que usted —como me pasa a mí— no tenga sinestesia, que es una anomalía neurológica en la que un sentido humano (tacto, olfato, vista, oído, gusto) desencadena otro. Por ejemplo, usted huele una rosa y se siente abrumado por el sabor del café: una vía sensorial activada ha generado una respuesta en otra. La palabra procede del griego *syn*, que significa «unido/agregado», y *aisthesis*, «percepción/sentido». Se trata de una afección relativamente rara que, al parecer, es muy frecuente entre artistas de todo tipo. Duke Ellington, Kanye West y Lorde son tres de los muchos músicos a los que se les atribuye la facultad de la sinestesia. Pharrell Williams ha afirmado que la tiene y, según dice él mismo, es «su referencia para comprender» la realidad y la base de su talento.

El escritor Vladimir Nabokov y el compositor Franz Liszt tenían sinestesia, una condición que algunos consideran una bendición cognitiva, no una tara. Al parecer, también afectó a algunos de los pintores modernos más famosos del siglo XX, incluidos esos dos maestros de los colores cacofónicos que fueron Vincent van Gogh y Vasili Kandinski (1866-1944). Para ser sincero, no estoy muy seguro en lo que respecta a Van Gogh —tenía otras muchas capacidades despiertas—, pero del ruso no me cabe ninguna duda. Cuando escuchó una nueva pieza de música vanguardista del compositor austriaco Arnold Schoenberg (1874-1951) en 1911, Kandinski echó mano de inmediato a sus pinturas y pintó un cuadro que tituló *Impresión III (Concierto)*: una reproducción de los colores y formas que «vio» mientras oía la música de Schoenberg. Se trata de una especie de manifiesto en el que Kandinski sintetiza su creencia de que solo cuando unimos los dos sentidos —el de la vista y el del oído—

podemos captar realmente lo que vemos y ver lo que oímos:

> Escuchamos los colores de un modo tan preciso que tal vez sería imposible encontrar a alguien que tratara de representar su impresión del amarillo brillante mediante el registro grave del piano, o describir el *madder* [rojo] oscuro como si fuera la voz de una soprano.

A Kandinski le gustaba el amarillo brillante. Hay grandes franjas de él en *Impresión III (Concierto)*, una imagen en gran parte abstracta en la que apenas se logra distinguir, en primer plano, inclinándose hacia la tapa negra abierta de un piano de cola, a un grupo de ansiosos asistentes a un concierto. La escena está encuadrada por un bloque de pintura amarilla, que sugiere que el evento se celebró en una playa, y no en un frío edificio de Múnich. Es una fantasía artística, más que un relato pictórico real. El cuadro representa las emociones y sensaciones que despertó en Kandinski la composición atonal de Schoenberg: no es un intento de «pintar música», sino una composición pictórica que se inspira en la música. Kandinski veía imágenes cuando escuchaba música y oía música cuando miraba imágenes.

Si me preguntasen qué veo ahora mismo por mi ventana abierta, diría que una costa suavemente ondulada (estoy de vacaciones). Si me pidieran más detalles, mencionaría el viejo muro de piedra con una puerta que da paso a una extensión de hierba también ondulada. El verdor de la hierba se transforma paulatinamente en un lecho de arena dorada que desemboca en un mar plateado. Montículos de rocas poblados por gaviotas y una garza solitaria sobresalen del mar. Si se me empujase a ir más allá, vería el cielo azul salpicado de nubes blancas, el brillo del sol de media tarde y el islote distante: un reducto rocoso que alberga una enorme colonia de alcatraces. Como se ve, no incluyo en mi descripción ninguno de los muchos sonidos que puedo captar. Eso es porque he aprendido a mirar con el sonido silenciado. Hasta ahora, claro. Esto es lo que veo tras haber leído el libro audiovisual de Kandinski.

El muro de piedra de color marrón rojizo tiene un cálido tono grave, sobre el que se oye el sonido de la flauta *piccolo* del viento atravesando la hierba verde y puntiaguda. La arena de la playa irradia un zumbido sonoro que se transforma en el ritmo de un tambor de caja cuando el mar llega a la orilla. No me extenderé más, pero esto que describo es lo que estoy «oyendo», después de haber despertado un sentido más para observar simultáneamente de manera visual y auditiva. Puede que no tenga sinestesia, como Kandinski, pero su enfoque multisensorial de la experiencia de ver nos muestra que esta acción es más de lo que parece.

El artista ruso escribió mucho sobre la relación que, según él, existía entre la música, la vista y la pintura en *De lo espiritual en el arte*, su

célebre libro publicado en 1912. En él, Kandinski, con su personal prosa de color púrpura, resume sus ideas sobre cómo la música y el arte se interrelacionan en nuestra psique: «El color es el teclado. El ojo son los martillos. Y el alma es un piano con muchas cuerdas. El artista es la mano mediante la cual las diferentes teclas —que actúan como intermediarios— hacen vibrar el alma humana». Para él, el gran arte y la gran música compartían el mismo objetivo: ser la expresión del espíritu humano captando, al mismo tiempo, la personalidad del artista y la época en la que este vivía. El resultado, si llegaba a buen puerto, sería una obra de arte suprema que «vibraría» en el alma de quienes la contemplaran y los conduciría a un despertar espiritual.

En la época en que Kandinski vivió abundaban, en el mundo occidental, las filosofías y teorías utópicas posrománticas y premodernas. Entre todas ellas, destacaba la teosofía, una cuasirreligión que mezclaba credos oficiales y esoterismo místico, y a la que el artista se sumó. Estimulado por una época rica en aventuras astrales, Kandinski empezó a pensar en la música como la manifestación artística más iluminadora desde el punto de vista espiritual, ya que era totalmente abstracta. Al fin y al cabo, en una composición de Schoenberg no hay imágenes ni palabras que recuerden los trajines de la vida cotidiana. Los oyentes eran libres para dejar que sus mentes exploraran el reino espiritual que los sonidos evocaban. Kandinski estaba convencido de que el arte podía desempeñar un papel similar, en especial si se alejaba de la representación de escenas u objetos fácilmente reconocibles y seguía el camino de la música, hacia el mundo de la abstracción. Así que dejó de pintar los coloridos paisajes con los que se había iniciado como artista y empezó a centrarse cada vez más en la creación de imágenes no figurativas compuestas por colores y formas, más que por personas y lugares.

Su camino hacia la abstracción fue bastante inusual. El joven Kandinski había comenzado su andadura como un prometedor abogado ruso antes de descubrir su vocación artística. La llamada le llegó durante una representación de la ópera *Lohengrin*, de Wagner, en 1896, en el Teatro Bolshói de Moscú. La música le hizo, según dijo luego, «ver cosas». Poco después, asistió a una exposición de Monet y le llamó la atención la prioridad que, en detrimento del tema, el impresionista francés había otorgado al color en sus cuadros de almiares. Contemplar estas obras y escuchar a Wagner supuso una doble epifanía para el precoz abogado, que, inmediatamente, cambió sus libros de leyes por los pinceles y los lienzos.

Pronto empezó a ver el sonido en color y a escuchar la música de los colores. El naranja, dijo, era como una «campana de iglesia no muy grande que recuerda a la tesitura de una contralto o de un

contratenor, o al canto de los violines en una orquesta». El violeta, en cambio, era como «el sonido de un corno inglés, de una flauta pastoril o como el tono grave y hondo de los instrumentos de madera (del fagot, por ejemplo)». Todos los colores de su paleta contaban con una traducción igual de lírica, hasta el bermellón, que, según él, sonaba «como una gran trompa» y era «comparable al retumbar de los tambores».

Sus aventuras en la frontera entre el arte y la música alcanzaron su punto álgido en 1913, cuando pintó un cuadro de 2 × 3 m que ocupa toda una pared, titulado *Composición VII*. Es una obra intensa y tempestuosa, cargada del espíritu disonante que descubrió por primera vez en las composiciones atonales de Schoenberg. Es uno de los diez cuadros que conforman la serie de *Composiciones*, realizados a lo largo de tres décadas (los tres primeros se perdieron durante la guerra). Todos ellos tienen su origen en un paisaje psicológico similar, que el artista describió poéticamente:

> […] con sentimientos que evolucionan con suavidad, que se han formado en mi interior durante mucho tiempo, que han sido puestos a prueba y desarrollados con extrema minuciosidad, tras haberse concebido por medio de la intuición. A estas imágenes las llamo «composiciones». La razón, la conciencia, el propósito y las reglas adecuadas son de suma importancia. Sin embargo, no se trata de un mero cálculo: el sentimiento, y solo él, es el factor decisivo.

Me detuve frente a la *Composición VII* y me quedé anonadado por su escala y por su ambición. Podía sentir las emociones del artista irradiando como el calor de una hoguera en una noche fría. Kandinski diría que estaba experimentando la espiritualidad inherente a la obra, que dicha espiritualidad, por sí misma, se me estaba revelando. Y tal vez sea así; lo cierto es que posee una energía explosiva; los colores y las formas se superponen y se entrecruzan, saltando por todo el lienzo como una rana en una pila de hojas.

El rojo, el negro, el amarillo y el azul son los maestros de ceremonia de este espectáculo en tecnicolor compuesto con los patrones y motivos predilectos de Kandinski. El artista creía que la inclusión de un círculo azul, por ejemplo, era la encarnación de la síntesis de la naturaleza interna de la realidad —nuestros sentimientos y nuestra mente inconsciente— y del mundo exterior y del universo. También están las formas triangulares, que aluden a lo espiritual en el arte, y los descomunales elementos oscuros, que remiten al folclore y a la iconografía rusos. Si se mira un poco más de cerca, puede verse cómo sobresalen los remos de una barca repleta de viajeros y zarandeada por las olas, en alta mar, una imagen que Kandinski utilizó a menudo a lo largo de su carrera. Más allá de esto, resulta difícil encontrarle un sentido visual coherente a la *Composición VII*. Lo mejor es dejarse

llevar por la corriente energética de Kandinski, y disfrutarla como él habría querido que lo hiciéramos: como si se tratase de un magnífico arreglo musical.

Casi un cuarto de siglo después, en 1936, Kandinski estaba trabajando en la penúltima pieza de su serie, la *Composición IX*. Mientras tanto, Arnold Schoenberg, su viejo amigo e inspirador, había aceptado a un alumno estadounidense llamado John Cage, un joven entusiasta que había acudido al gran compositor para que le enseñara contrapunto. Cage, al igual que Kandinski, aprendió de Schoenberg a deconstruir y a volver a montar las composiciones, prestando tanta atención a las pausas (el color negro para Kandinski, el silencio para Cage) como a las notas. Kandinski y Cage procedían de lugares y entornos muy diferentes, pero ambos se convirtieron en pioneros de la abstracción gracias, en parte, a Schoenberg. El ruso descubrió una nueva forma de hacer arte eliminando en gran medida el elemento figurativo para que pudiéramos «oír» los colores, sentirlos vibrar en nuestro interior. Cage forjó una nueva forma de hacer música eliminando el sonido para que pudiéramos «oír» el silencio y sentir cómo vibraba dentro de nosotros.

Fue en 1952 cuando Cage, ya conocido como compositor vanguardista, compuso su obra maestra *4'33"*, una pieza de cuatro minutos y treinta y tres segundos para múltiples instrumentos. La instrucción que se les dio a los intérpretes fue la de dejar sus instrumentos y sentarse en silencio durante los tres movimientos, que duraban exactamente, tal como indicaba el título, cuatro minutos y treinta y tres segundos. Muchos de quienes «escucharon» la pieza la tomaron como un gesto satírico y subversivo, deudor del movimiento dadaísta de principios del siglo XX. Pero no era esa la intención de Cage. La pieza trata sobre el tiempo, el tempo y el «sonido» de una pausa. Lo que realmente se oye en esos cuatro minutos y treinta y tres segundos en los que los músicos se sientan tranquilamente junto a sus instrumentos sin utilizarlos no es el silencio, sino la banda sonora de la vida cotidiana. Se oye a la gente arrastrando los pies en sus asientos y tosiendo de vez en cuando. Se oye el ruido de la lluvia en el techo o el de un coche que pasa. La madera cruje, las puertas se cierran, las luces zumban. Uno se vuelve tan ultraconsciente de su sentido del oído que incluso tocarse la cara parece generar un ruido lo bastante fuerte como para molestar a los que están sentados cerca.

Kandinski, Schoenberg y Cage exploraron el papel que desempeña el sonido en nuestras vidas. Los dos músicos lo hicieron mediante investigaciones formales sobre la estructura y el tiempo, mientras que el pintor se dedicó a intentar hacer visible el sonido. El hecho de que pudiera combinar de forma instintiva música e imágenes se debía a su sinestesia; el hecho de que su arte nos anime a escuchar cuando

miramos se debe a su talento y a su espiritualidad. Su forma de ver sonoramente añade una dimensión a cómo percibimos nuestro entorno, ya que activa sentidos que por lo general no usamos para observar. Nos ayuda a mirar como si fuera la primera vez, a pensar como si fuera la primera vez: a ver con los oídos, además de con los ojos.

YAYOI KUSAMA: VER COMO TERAPIA

La gente hace cola durante horas para entrar en una de las *Habitaciones infinitas con espejos* de Yayoi Kusama, o en una galería que ha cubierto de lunares de luz. Kusama crea estos mundos para que sus miedos más oscuros salgan a la luz, para que los veamos.

Pregunte a casi cualquier pintor o escultor, famoso o no, por qué hace lo que hace y le dará siempre la misma respuesta: porque no puedo evitarlo. Pregúntele qué consejo le daría a un joven aspirante a artista y seguramente le dirá que no se meta en esto a menos que sienta que no tiene otra opción. El artista avezado sabe, normalmente por amarga experiencia, que dedicarse al arte significa sumergirse en un miserable e interminable ciclo de frustración y decepción. El pintor francés Paul Cézanne, quizá el más grande de la era moderna, murió en 1906 pensando que había fracasado. Incluso para las almas menos melancólicas, como la del británico David Hockney —cuyo trabajo es, para él, una fuente de alegría—, el arte es una obsesión que determina y coloniza su vida entera. Si no está pintando, cosa que hace más bien a diario, está pensando en ello, o hablando de ello, o contemplándolo. No puede dejar de expresarse a través de imágenes, es un impulso irreprimible. Visto lo visto, el arte no es tanto una vocación como una adicción.

Y una adicción que a veces se desencadena por la necesidad de afrontar un profundo trauma psicológico. No hay más que ver las torturadas obras de los expresionistas alemanes en los años posteriores a sus horribles experiencias durante la Primera Guerra Mundial. George Grosz, Otto Dix y Max Beckmann quedaron traumatizados por lo que vieron e hicieron entre 1914 y 1918, lo que les provocó diversas crisis nerviosas y desequilibrio mental. Sus cuadros, rebosantes de dolor y sufrimiento, eran una forma de exorcizar sus demonios, de calmar sus mentes perturbadas. Para la artista japonesa contemporánea Yayoi Kusama (nacida en 1929) el arte es una forma de terapia. También a ella la quebró psicológicamente la brutalidad de la guerra —de la Segunda Guerra Mundial— cuando, siendo aún una colegiala, tuvo que trabajar día y noche en una fábrica militar cosiendo paracaídas y uniformes para los soldados japoneses. Cuando

dos bombas atómicas cayeron sobre su país, era una adolescente frágil y presa de la ansiedad.

Mucho antes de crear sus agradables ambientes con lunares de luz, justo al salir de la escuela de arte, Kusama pintó cuadros que versaban sobre la angustia que le había causado la guerra, como *Acumulación de cadáveres (Prisioneros envueltos por el manto de la despersonalización)*, una obra oscura y expresionista pintada en 1950, en la que un círculo infernal dantesco desciende en espiral hacia un centro vacío, salvo por los restos carbonizados de dos árboles muertos. Es una imagen espeluznante, con sus conductos rojos y negros que se asemejan a un intestino humano enfermo. Es un cuadro, también, muy alejado del estilo japonés convencional en el que Yayoi —que en aquel entonces tenía veintiún años— se había formado, y que debe más a los surrealistas europeos, especialmente a Max Ernst, que a la amable celebración de la naturaleza de las pinturas tradicionales *nihonga*.

«Me dedico al arte para corregir la discapacidad que comenzó en mi infancia», dijo. Una infancia en la que una niña, ya de por sí sensible, se vio aún más perturbada por una madre que le prohibió pintar y dibujar y que, en cambio, la forzaba a espiar a su padre mujeriego. El escritor inglés Philip Larkin escribió un famoso poema «Que este sea el verso», sobre padres como los de Yayoi. La «discapacidad» a la que se refería era, y es, un trastorno psiquiátrico. Kusama ha sufrido, desde muy pequeña, ataques agudos de pánico y alucinaciones, episodios durante los cuales las calabazas podían hablarle —lo cual no tiene por qué ser molesto— o una sensación de que un gran universo de patrones la eliminaba —lo cual, sin duda, sí lo es.

Ha contado muchas veces la historia de un incidente que le ocurrió cuando era niña y que aún hoy la persigue. Se encontraba en su casa, en Matsumoto, una ciudad de provincias ubicada en la zona montañosa del centro de Japón. Estaba sentada a la mesa, contemplando con calma el estampado de flores rojas del mantel, cuando miró hacia arriba y se quedó pasmada al ver el mismo dibujo en las paredes y en el techo. ¡Y en el suelo! Era terriblemente extraño. Entonces se dio cuenta ¡de que ella también se había borrado y había desaparecido en las flores rojas! Se levantó y corrió hacia el vestíbulo para ahuyentar de sí aquel dibujo, pero este lo cubría todo, incluida la escalera en la que se encontraba. De pronto, la estructura de la escalera cedió y ella cayó en un enorme hueco no muy diferente del que pintó después en *Acumulación de cadáveres (Prisioneros envueltos por el manto de la despersonalización)*. Sintió que desaparecía en un universo sin límites y se sintió aterrorizada. Más tarde, dijo: «Había empezado a borrarme a mí misma, a girar en la infinidad del tiempo y en la absolutez del espacio: a reducirme a la nada».

Este primer «mal viaje» psicótico se convirtió en la base de toda su

obra y de su forma de ver. Dibujar y pintar es el modo en que Kusama se enfrenta a sus miedos más profundos. Dice que el arte es su «medicina» y que transforma «en arte» sus «problemas psicológicos». Puede parecer extraño, pero el arte puede servirnos, al fin y al cabo, a todos para lo mismo. Las películas de terror, los cuentos de hadas con moraleja, las películas sobre catástrofes, las novelas policiacas y los héroes de las películas de acción nos confrontan con nuestras ansiedades reprimidas. El alivio proviene del reconocimiento de un miedo y de la disposición para afrontarlo. El temor primordial a la muerte se disipa: sobrevivimos. Y no solo eso, sino que obtenemos el beneficio añadido de la euforia, gracias al mecanismo de respuesta al estrés de nuestro cuerpo, que libera endorfinas vivificantes y adrenalina para que corran por nuestras venas y podamos responder con más eficacia a la amenaza. Y es en esos momentos cuando sentimos con más intensidad la fuerza de la vida, una afirmación de la propia existencia que Yayoi denomina «la energía de la vida». Esta es la materia prima que ella convierte en arte.

Su intención es crear su propio «Mundo Kusama»: una manifestación física de su imaginación que transforma esas espantosas flores de color sangre, y sus amenazantes caras redondas que la perseguían por su casa, en simpáticos lunares rojos sobre prístinos fondos blancos (o viceversa). Empezó a pintar lunares y manchas cuando tenía diez años y ha seguido haciéndolo desde entonces. Al principio, parecían gotas de lluvia en el lienzo, o nódulos lívidos en una criatura de aspecto extraño. Y esto es todo lo que fue capaz de hacer mientras era una joven artista que vivía en Japón, un país que le resultaba asfixiante. Para desarrollarse, tanto artística como intelectualmente, tuvo que escapar:

> Quedarme en Japón era imposible. Mis padres, la casa, la tierra, las ataduras, las convenciones, los prejuicios… Para un arte como el mío —un arte que combate en la frontera entre la vida y la muerte, que cuestiona lo que somos y lo que significa vivir y morir—, este país resultaba demasiado pequeño, demasiado servil, demasiado feudal y demasiado afrentoso con las mujeres. Mi arte necesitaba una libertad ilimitada, y un mundo más amplio.

Se mudó a Estados Unidos; a Seattle, primero, y después, en 1958, a Nueva York. Su inglés era pobre, pero sus padres no. Tenían un gran negocio de semillas de flores y hortalizas —quizá un temprano desencadenante de los ataques de pánico de su hija— y le daban a Yayoi suficiente dinero para sobrevivir por un tiempo —billetes que ella cosía en el forro de su kimono—. La joven artista estaba todavía en su fase surrealista cuando llegó a Estados Unidos, donde, de inmediato, quedó fascinada por el expresionismo abstracto de Jackson Pollock y Willem de Kooning. Vio los efectos emocionales que se

podían conseguir haciendo grandes cuadros con pinceladas dinámicas. Pollock pintaba para acabar con sus propios demonios; Yayoi se dio cuenta de esto y empezó a cubrir enormes lienzos con pintura blanca y negra que aplicaba densamente para lidiar con los suyos.

El resultado fue una serie de grandes cuadros monocromos, uno de ellos de unos diez metros de largo, titulada *La red infinita*. Dice Kusama que la idea se le ocurrió mientras sobrevolaba el Pacífico de camino a América, cuando miró hacia abajo y vio «redes en constante expansión sobre el océano». Y, en efecto, sus cuadros de redes tienen la apariencia de un mar un tanto agitado, visto desde arriba, con rizos de pintura blanca empastada que se levantan de la superficie, como si fueran olas, para revelar un fondo negro debajo. Para Kusama, la pintura negra representaba el universo insondable en el que caería de manera irremediable de no ser por las redes. Son cuadros fascinantes, que invitan a quedarse largo rato frente a ellos y estudiarlos: una combinación de estética oriental y occidental que se antoja benigna en un principio, pero que no tarda en volverse más y más inquietante cuanto más se la contempla, como si la materia oscura que hay bajo el mar tirara de uno y lo arrastrara hacia un abismo eterno.

Estas son las primeras pinturas en las que Kusama aborda plenamente sus temores, sin las distracciones de la elaboración excesiva. Son directas y puras, nada más que formas orgánicas monótonas que se repiten innumerables veces y se extienden por una enorme superficie. Fueron un gran avance para ella —y para el arte en general—. Aunque podría pensarse que derivan del expresionismo abstracto, su descarnada simplicidad las convierte, más bien, en manifestaciones tempranas de lo que más tarde se conocería como arte minimalista. De hecho, uno de los padres fundadores del minimalismo, el escultor estadounidense Donald Judd, no solo escribió con entusiasmo sobre las *Redes infinitas* de Yayoi, sino que fue uno de los primeros en comprar una.

Los dos artistas se hicieron buenos amigos. Sus respectivos estudios estaban en el mismo edificio y, cuando llegó el momento en que Kusama tuvo que enfrentarse a otra de sus angustias infantiles, Judd estuvo a su lado. Su temor a «borrarse a sí misma», a disolverse en un enjambre de flores, venía acompañado de una fobia al sexo, quizá provocada por verse obligada a espiar a su padre infiel. Y, de nuevo, transformó una repulsión en arte, utilizando la misma técnica de repetir infinitamente las formas hasta que abruman, un proceso al que llamó «acumulaciones»: «Las cosas apilándose unas sobre otras crean un mundo en expansión que llega hasta los límites del universo. Así de simple es lo que veo […]. Las acumulaciones son el resultado de mi obsesión, y esa filosofía es el tema principal de mi obra».

En esta ocasión no eran olas, sino objetos fabricados con un

material parecido a un calcetín, de color blanquecino y rellenos para que parecieran un pene. Yayoi y Donald pasaron días fabricando miles de formas fálicas para construir lo que Kusama llamaba sus «esculturas blandas», sillas y sofás cubiertos con sus pollas de tela, que convertían los objetos de terror en instrumentos cotidianos. En otra obra relacionada con esta, decoró un bote de remos —por dentro y por fuera— con falos y luego tomó una foto y la reimprimió cientos de veces para crear un papel pintado que cubriera las paredes, el suelo y el techo (una reminiscencia de aquel episodio de la infancia, el del mantel de flores). A Andy Warhol le gustó el efecto de su *Agregación: el espectáculo de los mil barcos* (1963). Y le gustó tanto que, según se dice, copió la idea para su *Empapelado de vaca* (1966). Yayoi se molestó mucho a causa de esto, se sintió ignorada y estafada por un *establishment* artístico que privilegiaba a los artistas blancos, occidentales y masculinos.

Volvieron los ataques de pánico y los pensamientos suicidas. Su sueño americano se estaba torciendo. Sin embargo, le quedaba un as en la manga. Publicitarse se le daba muy bien, y también generar imágenes atractivas. Si esas dos cosas se unen, uno puede salir hasta en las noticias. Y eso hizo: ¡juntarlas y convertirse en noticia! Kusama llamó la atención de la prensa mundial participando desnuda en *happenings* celebrados en Nueva York en protesta por la guerra de Vietnam. Solía, en estos actos escenificados y en vivo, pintar su cuerpo desnudo con lunares y hacer sentadas y marchas. Y los periodistas se fijaron esta vez en ella, y la siguieron a todas partes con sus bolígrafos y sus cámaras.

También por aquel entonces cautivó al mundo del arte en la Bienal de Venecia de 1966 con su instalación *El jardín narcisista de Kusama*, en la que colocó mil quinientas bolas de espejos frente al pabellón principal de Italia y las puso a la venta por dos dólares cada una, con un cartel en el que se leía: «Tu narcisismo [*sic*] a la venta por dos dólares». A los organizadores no les hizo ninguna gracia y la clausuraron, pero a ella le dio tiempo a quitarse el kimono y a ponerse unos leotardos rojos brillantes que atrajeron a los *paparazzi*. Y, así vestida, posó para las cámaras mientras se deleitaba con los reflejos provocados por su océano de bolas brillantes.

El primer impulso podría ser tachar a Kusama de fantasmona y manipuladora de los medios de comunicación. Y eso era lo que la prensa opinaba de ella, tanto en Estados Unidos como en Japón, a principios de la década de 1970. Y razón no les faltaba hasta cierto punto. Kusama era y es una experta en lo que respecta a llamar la atención para publicitarse. Pero tiene un buen motivo. En primer lugar, como mujer, como extranjera y como desconocida, estaba obligada a destacar y a defenderse por sí misma para tener alguna

posibilidad de triunfar en aquel mundo de hombres, machista, que era la escena artística estadounidense de posguerra. Y, en segundo lugar, su arte es ella, y ella es su arte. Transforma su angustia ante el pánico en experiencias positivas que enriquecen la vida de la gente. Al colocarse en el centro de su arte, al habitar su «Mundo Kusama», completa su obra: la estrella de su propio universo disfruta de la fantasía y de la libertad; es Alicia en su País de las Maravillas.

Todo confluyó cuando expuso, en 1965, *Habitación infinita con espejos – Campo de falos*, una sala de espejos de veinticinco metros cuadrados repleta de penes de tela cubiertos de lunares. Una combinación de su fobia sexual y de sus perturbadores episodios alucinógenos. Puro mal karma metido en cintura, doblegado ante su voluntad, neutralizado y, después, puesto a su servicio. Kusama no se limita a ver sus traumas, sino que los saca afuera, los trae a la vida y, al hacerlo, crea un arte que llega a millones de personas en todo el mundo. Jóvenes y mayores guardan cola durante horas para entrar en una *Habitación infinita con espejos* de Kusama, o en una galería cubierta de lunares; para tener, en fin, la oportunidad de observar la vida desde la perspectiva de la artista.

Yayoi Kusama no es la única que utiliza el arte como terapia para superar la angustia extrema; el miedo es una de las fuentes más comunes de inspiración creativa. Pero sus experiencias psicológicas son únicas, como las de usted o las mías. Podrían haberla aplastado, pero en lugar de eso la forjaron. Se sirvió de ellas para ver y ser vista, y para convertirse en una de las creadoras más originales y rompedoras de nuestro tiempo. Nació —como ella misma afirma— en una familia y en una cultura que reprimían las emociones, pero, a pesar de la resistencia de sus padres y del menosprecio y las burlas que ha tenido que sufrir a lo largo de su carrera, ha logrado prevalecer y ha mostrado al mundo el poder curativo del arte, que le ha permitido plantarle cara a lo que la aterrorizaba. No ha sido un camino fácil. Cuando Kusama regresó a Japón, desde Estados Unidos, en 1973, estaba poco menos que desesperada tras haber sufrido problemas de salud y una crisis nerviosa y la consiguiente depresión, con la que batallaba a diario. En 1977, ingresó voluntariamente en un hospital psiquiátrico de Tokio; y allí sigue hoy. Cada mañana se levanta y va a su estudio, situado a un par de manzanas de distancia, donde se pone a trabajar durante todo el día. La ironía es que es mucho más famosa y apreciada ahora —apartada, como está, de esa lucha sin cuartel, de esa competencia despiadada que es la carrera artística—. Incluso la invitaron de nuevo a la Bienal de Venecia en 1993, no para que repitiera su instalación de los años sesenta, sino como la primera mujer artista en representar —en solitario— a su país, Japón, en el prestigioso evento. Las tornas han cambiado, ¡vaya

si lo han hecho! De su terror a la desintegración a la adoración internacional. Y todo porque nos ha mostrado el mundo tal como ella lo ve: lleno de amor y de lunares.

JEAN-MICHEL BASQUIAT: VER DE VERDAD

Notario es una instantánea de la mente y del alma de Basquiat, y un relato de cómo percibimos. Sea lo que sea lo que creamos estar viendo, lo cierto es que lo vemos en un montaje caótico, poblado por pensamientos fragmentarios, descargas de sentidos e imágenes periféricas. Es imposible ver una cosa totalmente aislada del resto.

Los cuadros de Jean-Michel Basquiat de principios de los años ochenta son muy buenos; *Notario* (1983) es una obra maestra. Nunca nadie había hecho algo semejante, ni lo ha hecho nadie desde entonces: un amasijo expansivo, un batiburrillo de ideas, emociones, opiniones, referencias, conversaciones, observaciones, retratos, reportajes, juegos de palabras, capas sobre capas de pintura, variaciones, simplificaciones, reelaboraciones y reevaluaciones constantes. Un lío monumental, incoherente, a primera vista; pero, en realidad, una composición de un virtuosismo incomparable, una sinfonía para una ciudad: una reflexión sobre las complejidades de la vida urbana contemporánea y nuestras mentes sobreestimuladas.

El arte suele ser un proceso de despojamiento cuyo fin es llegar a la esencia misma del tema que trata. Vale. Muy bien. Pero no es así, con un enfoque tan estrecho, como vemos y experimentamos realmente el mundo. Rara vez —si es que ocurre— podemos concentrarnos únicamente en una sola cosa. Incluso encerrados en una celda, sin nada que mirar salvo cuatro paredes desnudas, nuestra mente se pondrá a vagabundear: los pensamientos brotarán en nuestra cabeza, los sonidos y los olores desencadenarán imágenes. Estamos haciendo malabares constantes con multitud de elementos. Todo lo que «vemos» forma parte de un *collage* visual de pensamientos asociados y disociados, conscientes e inconscientes, que no para de modificarse. En nuestras cabezas reina el caos, y esa es la esencia que Basquiat nos revela en *Notario*.

El cuadro es como hurgar en la bulliciosa mente del artista nacido en Brooklyn a finales de 1982. Tenía poco más de veinte años, vivía en el Bajo Manhattan y se encontraba en la cresta de la ola tras el éxito de ventas de su exposición de obras neoexpresionistas. Pero ya

se había hecho un nombre escribiendo grafitis poéticos en las paredes del East Village y el SoHo junto con su viejo amigo del colegio, Al Diaz. Sus velados aforismos (por ejemplo, A PIN DROPS LIKE A PUNGENT ODOR[1] los firmaban como SAMO© (pronunciado *same-o*, como en la expresión «la misma mierda de siempre»),[2] con la esperanza de llamar la atención de los *hipsters* que dirigían la escena artística del centro de la ciudad. Y funcionó. SAMO© se convirtió en algo que había que tener en cuenta, Basquiat salió a la luz como su misterioso autor y, antes de que pudiera decir: «Hola, me llamo Jean», era un habitual del Mudd Club y el fundador de la banda experimental Gray.

No era un músico especialmente bueno. Pero en aquella época bastaba con decir que eras músico, artista, modelo, diseñador de moda, actor, cineasta, escritor, poeta, etc., para serlo. No hacía falta tener experiencia previa ni un currículum; uno podía reivindicar para sí todas las ocupaciones artísticas que quisiera (Basquiat fue siempre un artista, DJ, poeta, actor, escritor, diseñador y empresario de camisetas). El Mudd Club atraía a aspirantes de todo el mundo. Allí estaba, por ejemplo, una bailarina desconocida, con grandes ambiciones y pose rockera. No pasaba desapercibida. Más tarde, se convirtió en cantante y la atención que despertaba no dejó de crecer. Basquiat, que estuvo saliendo con ella antes de que la fama les llegara a ambos, no fue inmune a sus encantos. Aquella artista se llamaba Madonna. Otra de las habituales del club era Debbie Harry, del grupo Blondie, la primera persona —o eso se dice— que compró un cuadro de Basquiat por unos doscientos dólares (una mínima fracción de los muchos millones que el cuadro cuesta hoy). El artista Keith Haring también andaba por allí.

De este burbujeante caldo de cultivo repleto de gente bohemia, dandis en busca de atención, creadores de la contracultura y otros muchos personajes excéntricos y adictos, surgió el artista Jean-Michel Basquiat. Siempre había sido un dibujante ávido —quizá como refugio ante una vida familiar difícil en la que su padre haitiano (Gerald) y su madre puertorriqueña (Matilde) se peleaban continuamente, se separaban, se reconciliaban y volvían a pelearse—. En apariencia, pertenecía a una familia de clase media acomodada en la que el padre, contable, podía permitirse un elegante coche europeo, una membresía en un club de tenis local, una casa de estilo *brownstone* en Brooklyn y el colegio privado de su hijo. Pero el matrimonio se estaba desintegrando, Jean no paraba de meterse en problemas en el colegio y sus padres —según contó después— le pegaban.

Se escapó de casa un par de veces antes de abandonarla definitivamente a los diecisiete años. El centro de Nueva York le atraía como las olas a un surfista. No pudo resistirse a la energía y a la urgencia que se respiraban en el Lower East Side de finales de los años

setenta. La zona estaba en ruinas, repleta de edificios tapiados o a punto de caerse. La delincuencia abundaba, como las drogas, y en todas las esquinas había prostitutas y proxenetas. Para los ricos y poderosos del Upper East y el West Side, el centro era un infierno. Para Basquiat, era el cielo en la tierra.

Sobrevivía gracias a su ingenio. Bebía vino peleón con los borrachos, tomaba ácido en el Washington Square Park, mendigaba cuando era necesario, caía redondo, inconsciente, sobre sus amantes y amigos, dormía mal o no dormía, y husmeaba en los rincones de los antros de mala muerte en busca de monedas sueltas. Lo que hiciera falta, en fin, con tal de permanecer en el meollo artístico multicultural, multidisciplinar y multimedia que era el centro de la ciudad a finales de los setenta. Aquel era su lugar, entre punkis y poetas, productores de hip-hop y grafiteros del metro. Una cultura alternativa, espoleada por el talento y las ideas, no por el dinero y las grandes empresas.

Basquiat empezó a preparar lotes de postales caseras para venderlas por las calles. Un día vio a Andy Warhol en un restaurante y le vendió tres tarjetas al artista pop allí mismo. Basquiat quería ser Warhol. Famoso como Warhol, admirado como Warhol, el número uno como Warhol. Eso lo tenía bien claro. Pero lo que no imaginaba era que su héroe, Andy Warhol, no solo se convertiría en su colaborador, sino en un mentor y amigo muy querido. Tampoco imaginaba que su propio sueño americano se haría realidad de un modo espectacular, solo para acabar transformándose en una pesadilla.

Era ya una personalidad destacada del East Village, alguien que desprendía un aura de celebridad. Todo el mundo notaba que estaba ante un tipo especial. Cuando aquel veinteañero flaco salía a la pista de baile, la gente se echaba a un lado para observarlo y admirarlo. Los medios de comunicación empezaron a fijarse en él. Y, entonces, un amigo le pasó dinero para comprar materiales artísticos, lo que dio lugar a una serie de cuadros que nacieron ya con el sello distintivo de un estilo —el suyo— que llegaría a ser mundialmente reconocido. Desde sus inicios, mezclaba palabras e imágenes, borraba los detalles pintando encima, desechó la profundidad de campo en sus composiciones y dibujaba de forma intencionada con trazos. Este aire de provisionalidad hacía que sus imágenes transmitiesen una sensación de improvisación y de franqueza, un efecto que acentuaba aplicando cuidadosamente la pintura para que pareciese que la acababa de poner de cualquier manera nada más despertarse. Quería generar una crudeza y un dinamismo acordes con la urgencia creativa de la escena artística del centro de la ciudad.

Cuando era niño, su madre, amante del arte, solía llevarlo a los museos y galerías de Brooklyn y Manhattan. A Jean, con una

curiosidad intelectual innata, no se le escapaba la escasa representación de artistas negros en todo lo que veía. De hecho, los artistas negros no solo estaban infrarrepresentados, sino que se los blanqueaba. Era tal la escasez de pinturas y esculturas de gente con su color de piel que uno de sus primeros encuentros con un arte enraizado en la cultura africana se produjo cuando contempló el *Guernica*, el genial alegato antibelicista de Picasso, en directo. Aquello fue un flechazo en toda regla. Basquiat había leído mucho sobre las influencias estilísticas de la obra, que, ahora podía verlo claramente, eran producto de la fascinación que ejerció en el pintor español el arte tradicional de África. Basquiat se propuso reapropiarse de lo que Picasso había tomado prestado: los ojos elípticos, las formas simplificadas y las figuras bidimensionales.

La escena bohemia que Basquiat documentaba era muy diversa desde el punto de vista étnico; era liberal e inclusiva, aunque el resto de la ciudad de Nueva York no fuese así. Padeció el racismo y la discriminación a diario, desde el acoso policial hasta los taxis que se negaban a parar para llevarlo. Le enfadaban y frustraban las preguntas ridículas e impertinentes que le hacían los entrevistadores, preguntas que no le habrían hecho a un artista blanco. Por ejemplo: «¿Diría que su obra es "primitiva"?» o «¿Es cierto que tiene que encerrarse en un sótano para poder pintar?». O, esto otro, extraído de una antigua entrevista de televisión: «¿Se considera usted un "expresionista primigenio"?». A Basquiat le pareció una pregunta tan tonta y tan insultante que pidió una aclaración al periodista. «"Primigenio"… ¿como un mono? —preguntó, perplejo—, ¿como un primate, quiere decir?». El entrevistador se quedó desconcertado, incapaz de armar una frase, mientras el entrevistado esperaba pacientemente la aclaración.

Fue en aquella época cuando pintó *Notario*. Se había convertido en la comidilla de la ciudad. Un marchante de arte muy prestigioso lo había contratado, le había proporcionado un espacio en su galería y le había organizado una exposición individual en la que vendió todos los cuadros. Jean-Michel Basquiat «el Artista» había llegado a lo más alto como una exhalación, pasando de vagabundo a millonario en cuestión de meses. Todo el mundo lo deseaba, a él y a su arte. Al principio, aquello le encantaba, después empezó a fastidiarle. Se dio cuenta de que «debía» cuadros a coleccionistas con quienes —sin ser consciente de ello— había firmado contratos de adquisición de pinturas aún no realizadas. Aquello ejercía mucha presión sobre él, se sentía obligado a no bajar el listón. Le preocupaba que su obra se resintiera por ello y acabar haciendo cuadros malos. Su relación con las drogas, cada vez más intensa, no contribuía mucho a paliar su ansiedad. Según se dice, Madonna lo dejó porque consumía heroína.

De esta mezcla tóxica de acontecimientos, experiencias, emociones e influencias, nació *Notario*. Y el sobrenombre de «Picasso negro». Pero él no era eso. Picasso había sido el innovador por excelencia, un artista de formación académica que pintaba y esculpía en una variedad de estilos muy amplia, algunos de los cuales inventó él mismo. Jean-Michel también era brillante, innovador y un artista formado, pero no desarrolló una investigación filosófica comparable con la que Picasso llevó a cabo sobre los modos de percepción y de representación, influido profundamente por Cézanne. A Basquiat le gustaba sumergirse en sus libros, visitar museos, ver la tele, leer cómics, seguir los acontecimientos deportivos y —lo más importante de todo— escuchar a los músicos de jazz que su padre le había dado a conocer. Basquiat no era el Picasso negro, sino el Charlie Parker de la pintura. Puede que Andy Warhol fuera el rey del Pop Art, pero Jean-Michel Basquiat era el campeón absoluto del Bebop Art. Pintaba tal como tocaba Parker, con una improvisación enérgica y un ritmo palpitante, rizando las notas —las palabras, los colores, las formas— de su pintura con un efecto increíble.

A Jean-Michel no le gustaba hablar de su obra. «Es como preguntarle a Miles [Davis]: "¿Cómo suena tu trompeta?"», dijo en el documental de Tamra Davis, *Radiant Child*. Sin embargo, dio algunas pistas sobre *Notario*, un mejunje repleto de enigmas, referencias a la Antigüedad clásica, los dibujos animados de Disney, el racismo, los estudios anatómicos de Leonardo da Vinci, la trata de esclavos, la teoría marxista, la Biblia, el arte moderno, la astronomía, la química, los grafitis, los símbolos tribales africanos, el hip-hop y los jeroglíficos egipcios.

Comienza en la esquina superior izquierda, con el planeta Plutón, para cuya ejecución se basó Basquiat en el primer dibujo de la Luna que hizo Galileo. Adjuntó el signo © (un símbolo que había utilizado repetidamente desde sus días de SAMO©) a la palabra PLUTO, por si Disney —suponemos— intentaba reclamar los derechos del nombre. Tachó la palabra PLUTO abajo porque no quedaba bien. La palabra SALT en la esquina inferior izquierda, que se repite en el lado opuesto, es una referencia al uso de la sal como moneda en la antigua Roma.

El tema de las transacciones continúa con la inclusión de la palabra NOTARY, el profesional del derecho que autentifica documentos y contratos comerciales. La forma dentada debajo de la palabra, idéntica a la corona que Basquiat utiliza a menudo en sus cuadros, es el sello roto de un notario. El contrato se ha leído. El mensaje mercantil del cuadro se vuelve explícito con la escritura en la parte inferior, bajo las dos figuras centrales, de la frase THIS NOTE FOR ALL DEBTS PUBLIC + PRIVATE,[3] impresa en todos los billetes de dólar. Basquiat, presionado para producir nuevas obras destinadas a clientes

impacientes, está convirtiendo su arte en dinero, utilizando su pintura como los romanos utilizaban la sal: como moneda de cambio. La composición imita la de un billete de dólar, sobre todo en los dos paneles de la izquierda, en los que el círculo central en forma de salvavidas está remarcado, y el «mal de ojo», como lo llamaba el artista, asoma por él igual que en la cima de la pirámide que figura en el reverso de los billetes de dólar. Pero Basquiat ha incluido dos cabezas, no una, la primera de las cuales es un casco (escrito en español, CASCO, como se dice en Puerto Rico). La segunda figura es casi con toda seguridad un autorretrato probablemente inspirado en la máscara de Tezcatlipoca, el dios azteca del cielo nocturno.

Cuanto más se mira, más se ve. Los bichos chupópteros están, evidentemente, en la cabeza del artista: PARASITES, FLEAS AND LEECHES[4] (numerados 46 y 47 porque, según Basquiat, la lista de sanguijuelas es muy larga). ¿Se refiere a esos voraces coleccionistas de arte que, según él, le chupaban la sangre y lo dejaban seco desde el punto de vista creativo, DEHYDRATED?[5] ¿Y las palabras del medio? Son difíciles de distinguir al principio (Basquiat pensaba que la veladura dificultaría la lectura), pero el caso es que pueden leerse: ROACHES DEHYDRATED AS A RESULT OF BORIC ACID.[6] ¿Está celebrando el éxito que ha tenido con el ácido bórico (un popular producto en polvo que mata a las cucarachas deshidratándolas) para deshacerse de una infestación en su estudio? ¿O está hablando del mundo del arte, o de las drogas, o estableciendo un vínculo con la sal? Y luego está el panel de la derecha con letras blancas que sobresalen de un fondo negro y que dicen: INTRODUCTION (palabra semienterrada en un borrón de pintura) TO PLUTO, y, encima de ellas: ACADEMIC (palabra que se ha remarcado con pintura) STUDY OR THE MALE TORSO.[7]

El único torso masculino que aparece en el cuadro es el de la figura negra, lo que, suponiendo que se trate de un autorretrato, daría sentido al subrayado de la palabra ACADEMIC, ya que Basquiat no tenía formación académica pero había estudiado con detenimiento los dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci. El cuerpo era un tema que le interesaba desde la infancia, después de que un coche lo atropellara cuando tenía siete u ocho años, un accidente que lo mantuvo ingresado durante mucho tiempo en el hospital y provocó que le extirparan el bazo. Su madre le regaló un ejemplar de *Anatomía de Gray* (posiblemente de ahí sacó el nombre de su banda) para que dibujara.

A la Biblia y la esclavitud se alude con las palabras SICKLES y MATTOCKS,[8] que aparecen en la mitad inferior del panel derecho de *Notario*. Son una referencia a los primeros minutos de la película *Downtown '81* (rodada en 1980 y estrenada en 2000), que protagoniza el propio Basquiat. Mientras camina por el Bajo Manhattan con su

característico abrigo de gran tamaño, una voz en off presenta al personaje, que es básicamente él mismo:

> JEAN [voz en off]: ¿No son reyes los príncipes? Antiguos y honorables ni por espada ni lanza dispersos por los cuatro rincones de la tierra. Ni por las hoces, las azadas, las horcas, las hachas. Y la tierra era un vacío. Las tinieblas cubrían el abismo y el espíritu se movía sobre la superficie de las aguas. Y se hizo la luz. Y aquello fue bueno.

Uno puede pasarse días y días rompiéndose la cabeza y tratando de descifrar el sentido de las imágenes y las palabras repartidas por la enorme superficie de 180 × 401 cm de *Notario* sin dar con una solución convincente y coherente. Sospecho que a Basquiat le habría costado explicar la lógica de todas y cada una de las piezas que componen el cuadro. Era un admirador de los recortes de William Burroughs, de los actos de azar de Marcel Duchamp, del «sampleo» de los DJ. Le gustaba imaginarse la revelación emergiendo a través de actos aleatorios y combinaciones veladas. Le atraía rescatar elementos procedentes de diversas fuentes y juntarlos. Trabajaba en cinco o seis cuadros a la vez, añadiendo un poco aquí, quitando una parte de más allá. Las ideas pasaban de un lienzo a otro mientras el artista construía el equivalente visual del famoso *Wall of Sound* de Phil Spector: una obra de arte compacta que, cuando se mira como un todo orgánico, se nos aparece como la manifestación sinfónica de la personalidad, el talento y la experiencia de la vida de Basquiat en el East Village de principios de los años ochenta.

Notario es a la vez personal y universal: una instantánea de la mente y el alma del artista, y un relato sobre cómo percibimos. Sea lo que sea lo que creamos estar viendo, lo cierto es que lo vemos en un montaje caótico, poblado de pensamientos fragmentarios, descargas de sentidos e imágenes periféricas. Es imposible ver una cosa totalmente aislada del resto.

Después de *Notario*, la vida de Basquiat mejoró y empeoró mucho también. El lado positivo es que el número de sus seguidores, amantes del arte, no dejó de aumentar. Entabló una relación muy estrecha y gratificante con Andy Warhol, que asumió el papel de mentor, confidente y colega, lo que dio lugar a una exposición de pinturas realizadas en colaboración (1984-1985) que no tuvo mucho eco. También se benefició de que lo representaran algunos de los marchantes de arte más respetados. La parte negativa es que su vida perdía pie, al igual que la de su héroe Charlie Parker. Ambos estaban enganchados a una venenosa mezcla de heroína, alcohol y gente que se los suministraba. Por supuesto, Basquiat era muy consciente de que Parker había muerto joven, a los treinta y cuatro años; tal vez lo considerara un final romántico y digno de un artista. «Si es lo que

hay…», solía decir. Cuando Jean-Michel murió de una sobredosis de drogas en 1988, a la edad de veintisiete años, dejó más de mil pinturas y otros tantos dibujos. Era muy prolífico, pero estaba exhausto. En los últimos tiempos, se le había metido en la cabeza convertirse en escritor, un oficio en el que había incursionado de forma puntual con sus grafitis y pinturas. Sin duda, tenía muchas más cosas que ofrecer, una visión del mundo que compartir.

Empezó queriendo ser bombero, luego dibujante, antes de descubrir el arte a los quince años. Y el arte se convirtió en su vida, y su vida en su arte. Su visión del mundo moderno como un *collage* viviente repleto de estímulos era algo original entonces y muy clarividente ahora, en la época de las redes sociales. Supo reconocer que lo que vemos está inmerso en una avalancha de imágenes, sonidos, olores, sensaciones interconectadas y que nada se experimenta de forma aislada; el contexto de cada cosa lo conforman todas las demás. Todo es, en fin, un revoltijo, pero, tal como nos mostró Basquiat, un revoltijo que puede ser, también, hermoso.

REMBRANDT: VERTE A TI MISMO

Rembrandt nos da una clase magistral sobre cómo mirarnos a la cara a nosotros mismos. Jamás se amilanó al clavar sus ojos sobre su propia imagen. Sabía que cada músculo crispado, cada mínima arruga, cada mancha en la piel, revelaba lo más profundo del alma.

Si pudiera elegir como quién mirar, elegiría a Rembrandt (1606-1669). El maestro del Siglo de Oro holandés veía con tanta claridad. Lo mismo daba que pintase a un próspero comerciante o que dibujase a un campesino indigente, su ojo inquisitivo atravesaba la apariencia externa para revelar un alma viva. Sus cuadros son el polo opuesto de esas fotos artificiosas a base de poses estudiadas que vemos a diario en las redes sociales. Como el arte de la Antigüedad clásica, estas imágenes nos muestran, por lo general, una visión idealizada y, por tanto, irreal de la vida. Rembrandt, en cambio, iba al grano. No le interesaban ni lo superficial ni las fórmulas. Era muy consciente de que la belleza habitaba en el interior, no en la superficie. Por eso se tomaba la molestia de retratar el carácter y los pensamientos de sus protagonistas, que era capaz de calibrar observando cuidadosamente la articulación de sus rasgos faciales. Se podría decir que pintaba a la gente de adentro para afuera.

Su tema favorito era él mismo. No porque fuera un narcisista, sino porque no cobraba honorarios por posar y estaba disponible las veinticuatro horas del día. En el siglo XVII, cuando Ámsterdam se convirtió en la capital del mundo, como lo es hoy Manhattan —una metrópolis multicultural llena de gente rica y oportunidades de trabajo—, los modelos vivos eran muy caros y muy escasos. Rembrandt, el modelo, en cambio, no le costaba al artista ni un florín y hacía exactamente lo que le decían. Desde sus inicios como aprendiz en su ciudad natal de Leiden, a ochenta kilómetros al sur de Ámsterdam, hasta sus últimos días como viudo empobrecido, pintó, dibujó y grabó docenas de autorretratos. Su último cuadro terminado —que realizó unos meses después de la trágica muerte de su hijo Titus — también lo es. De hecho, sus tres últimos cuadros fueron autorretratos, y uno de ellos se exhibe en la National Gallery de Londres. Nos muestra a un hombre de sesenta y tres años, con la nariz

prominente y legañas en los ojos: una imagen desprovista de cualquier asomo de sentimentalismo, el rostro desnudo de un artista al final de su vida.

Rembrandt se asoma en el lienzo con expresión atenta y franca —nada que ver con ese tipo irascible que describen algunos de los que lo conocieron—. Puede que sus días estén contados, pero se mantiene firme en su deber mientras pueda, y su deber es pintar. Su expresión es la de un artista concentrado en el asunto que tiene entre manos: un lienzo que hay que terminar. A la luz de sus circunstancias, cuando menos sombrías (afligido, en quiebra y desfasado), se trata de un autorretrato extraordinariamente sincero.

Rembrandt tenía los pies demasiado en la tierra como para perder el tiempo en autoexámenes nostálgicos de los estragos ocasionados por la vejez, aunque no intentase maquillar el coste físico del paso de los años. Lo que le interesaba de verdad era la imagen en sí misma, plasmarla bien. Se trata, por tanto, y por encima de todo, del estudio de un pintor en plena faena, aunque haya decidido terminar el cuadro juntando sus manos y apoyándolas sobre su generoso vientre. Se mira a sí mismo, no a nosotros. Su semblante un tanto socarrón es el de un maestro artesano que se asegura de que la mancha espesa de pintura que ha aplicado justo debajo del ojo izquierdo dé la impresión correcta de ser un pliegue profundo de la piel. Quizá ese toque de pintura blanca en la punta de la nariz no lo convenza del todo. ¿Es demasiado grande? ¿Debería, tal vez, estar un ápice más a la derecha?

Este constante ir y venir, este continuo proceso de evaluación y reevaluación, es lo que convierte a los buenos artistas en grandes artistas. Rembrandt llevaba más de cuarenta años inmerso en ello, depurando su técnica, buscando siempre un efecto que revelara una verdad inalcanzable para el poder descriptivo de las palabras. *Autorretrato a la edad de sesenta y tres años* es el fruto de toda una vida de experimentación, la obra maestra de un artista que retrató a las personas tal como eran, con todas sus taras.

Lo primero que vemos en el cuadro es al propio Rembrandt tal como él se veía a sí mismo: un anciano con una boina de color castaño dorado y una túnica a juego, con el cuello forrado de piel. Su pose es la de alguien que está pintando: con los hombros inclinados y la cabeza mirando al frente. Detrás de él hay un fondo liso, de color tierra; a su derecha se encuentra la única fuente de luz, que le ilumina un lado de la cara. El cabello gris ensortijado brota de su gorro de seda y enmarca su frente grande y llena de arrugas que la caída de la luz resalta. Las orejas son carnosas, su nariz grande y salpicada de marcas. Las mejillas rechonchas brillan bajo los ojos oscuros y pensativos. Su piel es pálida y está llena de motas, pero sus labios son rojos y aparecen rodeados de mechones de vello facial.

No hay ningún intento aquí de maquillar la realidad, ninguna idealización a la manera de Leonardo o de Rafael. Es una imagen del todo sincera, fruto de un implacable escrutinio. Más que un autorretrato, es una especie de peritaje: un ajuste de cuentas. Rembrandt ha construido minuciosamente la imagen a partir de múltiples capas de pintura translúcida, para dar vida a este relato de cómo se veía él a sí mismo poco antes de morir, ajeno a cualquier concesión. Nos da una clase magistral sobre cómo mirarnos a nosotros mismos a la cara. Cada músculo crispado, cada mínima arruga, cada mancha en la piel, revela lo más profundo del alma.

Cuarenta años antes, cuando aún vivía en su ciudad natal de Leiden y compartía estudio con su colega Jan Lievens, el joven Rembrandt pasaba muchos días dibujándose y haciendo grabados sobre sí mismo. En ellos, se retrata exagerando sus gestos, contorsionando su cara: se enfada, ríe, grita, frunce el ceño, se muestra asombrado, etc. Su objetivo era hacer acopio de las expresiones básicas para usarlas después en los encargos de retratos y *tronies* («cara» en neerlandés), un género muy popular en los Países Bajos durante el siglo XVII, en el que los personajes hacían muecas o se disfrazaban para representar un «modelo», una «tipología» —*La joven de la perla*, de Vermeer, es quizá el ejemplo más famoso—. Rembrandt hizo su agosto con estas caracterizaciones lucrativas de expresiones convencionales, sin duda, pero fue su temprana dedicación a aprender cómo retratar estos manierismos «típicos» lo que le allanaría el camino para aventurarse más allá del floreciente mercado de las poses teatralizadas. Estudiando y grabando una y otra vez sus propios rasgos, aprendió cómo funcionaban los incontables músculos faciales cuando se activaban para dar lugar a una expresión determinada. El ojo humano se lleva todo el mérito de ser la ventana al alma de una persona, pero, en realidad, su función no va mucho más allá de contraer y dilatar la pupila. No es más que una minúscula mirilla hacia el interior del personaje; la auténtica ventana, en el cuadro, es el rostro.

Durante décadas, Rembrandt perfeccionó su forma de leer la psicología de las personas a partir de su aspecto exterior. Los cambios sutiles en la interacción de los músculos faciales le permitían, por ejemplo, determinar si alguien sonreía cortésmente o de todo corazón. Por supuesto, los artistas llevan mucho tiempo siendo expertos en anatomía y en estructuras musculares, pero pocos han utilizado ese conocimiento para lograr unos resultados tan deslumbrantes como los de Rembrandt. Para él, los músculos del rostro eran como las teclas de un piano para un compositor: le servían para desarrollar y resolver complejas relaciones expresivas, para crear un estado de ánimo y para sacar a la luz la verdadera naturaleza de su objeto de estudio. Todo ello lo expresaba con una precisión extraordinaria mediante su forma

de pintar la carne, con pinceladas sueltas y sin mezclar.

Observemos de nuevo atentamente el *Autorretrato a la edad de sesenta y tres años*. Fijémonos en la atención que el artista ha prestado a los músculos faciales que yacen bajo la superficie de su piel manchada, y que nada tienen que ver con las exageraciones y contorsiones de los experimentos pictóricos de su juventud. Su invisible presencia se ha tratado con extrema sutileza, con una habilidad consumada. Los de la parte superior del rostro —alrededor de los pómulos— están activos, pero no tensos, igual que los de las órbitas oculares. Los que yacen debajo de los pómulos sí están algo más tensos, como se ve por el ligero fruncimiento de los labios que origina un profundo pliegue semicircular bajo la mejilla.

Rembrandt se eligió a sí mismo como modelo no solo por motivos económicos ni por simple conveniencia. Para llegar a comprender cómo la personalidad interior afecta a la apariencia exterior, se requería algo más que una mirada ocasional: era necesario ese tipo de observación impertinente y próxima a la que los modelos de carne y hueso no querían someterse. Puede que Rembrandt fuera un pintor famoso, pero incluso sus más fervientes admiradores —que eran muchos, incluidos los ricos y poderosos— se habrían resistido, de seguro, a tener su aliento cálido y rancio a un centímetro de su cara durante horas.

De manera que el artista no tuvo más remedio que protagonizar muchos de sus cuadros. La clave era la honestidad. Rembrandt se dio cuenta de que, si uno quiere conocerse a sí mismo, debe ser fiel a sí mismo, aunque eso signifique salir poco favorecido en los retratos. Había que renunciar a la afectación, a las defensas. Si aquel día una gran mancha le marcaba la cara, que así fuera. No por dogmatismo, sino por estudiar el modo en que la mancha influía en su forma de verse a sí mismo, algo que delatarían las minúsculas modificaciones en su expresión. Para Rembrandt, se trataba de decir la verdad y nada más que la verdad: ¿qué otro sentido podría tener?

Pero no siempre lo había visto tan claro. Cuando era un joven aprendiz, estudiaba y copiaba los estilos del Renacimiento italiano. El aspirante a pintor hacía lo que podía, pero los colores vivos y las poses escenificadas, tan populares entre los europeos del sur durante el siglo XV, le resultaban tan extraños como las coles de Bruselas a los niños. No era un artista del rojo, del dorado y del azul radiante. Prefería los tonos terrosos: marrón, verde y morado, con un fondo apagado en el que introducía una luz parpadeante para resaltar una mejilla o un brillo en la mirada.

Su primer logro fue abandonar aquel impulso, tan arraigado en los pintores y mecenas, de idealizar los temas de los cuadros. Desde los escultores de la antigua Grecia y sus modelos heroicos, bellamente

proporcionados, hasta las imágenes estilizadas de Qiu Ying durante el gobierno de la dinastía Ming, el arte ha sido un esclavo de la perfección. Rembrandt no lo aceptaba. Como muchacho de clase trabajadora, criado en una familia numerosa de molineros, era incapaz de relacionarse con una visión desinfectada del mundo; le gustaba mucho más la sucia realidad de la gente ordinaria que se buscaba la vida en las calles de Ámsterdam y Leiden, infestadas de ratas y afectadas por la peste.

Anciana leyendo (1655) es un cuadro maravilloso, inclemente en su representación de una anciana de rostro ajado y envejecido, cuyos dedos largos y huesudos sostienen un voluminoso libro, encuadernado en cuero, que descansa sobre sus rodillas. La protagonista viste una blusa blanca y una capa marrón con una capucha alrededor de la cara. El libro abierto es la única fuente de luz, lo que sugiere que se trata de la Biblia, la palabra iluminadora de Dios. Es, tal como indica el título con precisión, una *Anciana leyendo*, con el énfasis en el verbo. La imagen nos la muestra, efectivamente, haciendo eso, es decir, no mirando las páginas, sino *leyéndolas*. Por la expresión de su rostro se ve con claridad que está inmersa en el texto; hay una conexión palpable entre sus ojos y las palabras impresas. El cuadro es un ejemplo magnífico del interés que mostró siempre Rembrandt por la fisionomía y su capacidad para revelar el carácter y el estado de ánimo de una persona a través de su aspecto exterior. El cuadro nos permite imaginar el carácter de la anciana, una persona anónima y desconocida, como la mayoría de aquellos con quienes nos encontramos, y que podría estar sentada en cualquier vagón de tren o en cualquier biblioteca del mundo. Sin embargo, no hay nada de misterioso en ella.

El gran maestro holandés tiene mucho que enseñarnos sobre cómo podríamos nosotros llegar a vernos y comprendernos mejor. Competir con él sobre el lienzo es absurdo, eso está claro, pero no lo es tanto aspirar a obtener una visión más profunda y precisa de nuestra psique si seguimos su ejemplo, que consiste en observarnos con detenimiento y plasmar aquello que vemos. El resultado no será, seguramente, una gran obra de arte, pero sí, tal vez, una selfi con una pizca de alma.

CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE: VER ESPECTACULARMENTE

Si el arte tiene un propósito es el de hacernos mirar el mundo de forma diferente: mostrarnos algo nuevo o ver con otros ojos lo que vemos de costumbre. El *Reichstag envuelto*, de Christo y Jeanne-Claude, cumplió con creces ambos objetivos.

Los seres humanos siempre hemos sentido el impulso irresistible de adornarnos a nosotros mismos y de adornar nuestro entorno. Nos vestimos con ropa innecesariamente elegante, colgamos joyas en nuestro cuerpo y decoramos nuestra piel. Nuestro hábitat recibe el mismo tratamiento cosmético. Desde las pinturas rupestres del sur de África hasta el arte callejero de la actual São Paulo, nos gusta marcar nuestro territorio con dibujos expresivos. Por lo general, estos dibujos los realiza la población local a pequeña escala —una plantilla de Banksy por aquí, una antigua huella de color ocre por allá—. En ocasiones, emprendemos proyectos ornamentales de carácter monumental, como la Gran Esfinge de Guiza, en Egipto, o las cabezas olmecas de México. De modo que, por regla general, cuando se trata de arte creado para exteriores, el resultado es, o bien pequeño y efímero, como un castillo de arena, o bien enorme y perdurable, como la Estatua de la Libertad. Pero de vez en cuando, muy de vez en cuando, los artistas combinan lo épico y lo transitorio, como cuando los *performers* Ulay y Marina Abramović caminaron el uno hacia el otro desde cada extremo de la Gran Muralla China, en 1988, para encontrarse un instante en el medio y darse un beso. Ulay y Marina no fueron la única pareja de creadores que aunó lo momentáneo y lo monumental. Mientras ellos ideaban sus atrevidas *performances* —como esa en la que él tensa un arco con una flecha que apunta directamente al corazón de ella—, Christo y Jeanne-Claude tramaban envolver el mundo en seda.

Eran aquel dúo artístico y matrimonio que, en 1969, cubrió la costa de Sídney con un millón de metros cuadrados de tela y, en 1985, el Pont Neuf —el puente más antiguo de París— con un lujoso tejido dorado similar al raso. En ambos casos, el efecto fue el mismo, esto es: la transformación instantánea de lo familiar en un fenómeno nuevo, llamativo, atractivo para las multitudes y para los medios de comunicación. A diferencia de los artistas ambientales de los años

sesenta y setenta, que solían hacer obras duraderas en el tiempo (el famoso *Muelle en espiral* de Robert Smithson, en Salt Lake City, es el ejemplo más famoso), Christo y Jeanne-Claude limitaron sus grandes intervenciones a unos pocos días. Los documentos fotográficos aseguraban la posteridad; pero era su temporalidad lo que las convertía en un acontecimiento artístico en toda regla.

Para ciertos críticos, su obra carece de valor. Jeanne-Claude (1935-2009) y Christo (1935-2020) cuidaban mucho su imagen pública —ella llevaba el pelo teñido de un inverosímil color cobrizo; él representaba a la perfección el papel de científico loco y excéntrico — y eso, por desgracia, hizo que algunos malinterpretaran la seriedad de sus acciones y la sinceridad de su arte.

Su creación más célebre fue el *Reichstag envuelto* (1995), una pieza artística verdaderamente audaz y espectacular. Si el arte tiene un propósito es el de hacernos mirar el mundo de forma diferente: mostrarnos algo nuevo o contemplar con otros ojos lo que vemos de costumbre. El *Reichstag envuelto*, de Christo y Jeanne-Claude, cumplió con creces ambos objetivos. Cubrir uno de los edificios más emblemáticos del planeta —desde el punto de vista político— con un millón de metros cuadrados de tela gris plateada y asegurada por dieciséis kilómetros de cuerda azul logró, sin ninguna duda, que mucha gente viera la actual sede del Parlamento alemán bajo una luz completamente distinta. En ese sentido, puede considerarse una de las grandes obras maestras del arte del siglo XX, una obra que apreciaron *in situ* cinco millones de personas durante los catorce días que estuvo expuesta, y cientos de millones más por medio de la prensa y de la televisión. Christo y Jeanne-Claude —y su mirada tan peculiar— se hicieron mundialmente famosos.

La mayoría de los artistas consideran que es en una galería de arte, un entorno controlado y alejado de las distracciones de la vida normal y ruidosa, donde su obra puede verse y oírse mejor. Christo y Jeanne-Claude discrepaban; pensaban más bien lo contrario: que la mejor manera de que el arte se hiciera oír era tomar el control de un entorno y transformar la vida normal y ruidosa en una galería. Christo solía describir su propósito diciendo que lo que quería era «tomar prestado un espacio público y generar en él una ligera perturbación durante unos días». Y eso fue lo que lo llevó a erigir en Central Park (Nueva York) siete mil quinientas tres puertas metálicas recubiertas de un material diáfano de color azafrán: un paseo de treinta siete kilómetros «para recorrerlo mientras se pueda», una «ligera perturbación» que resonó en el mundo entero.

Su trabajo se basaba en transformar en obra de arte un espacio físico durante un breve periodo de tiempo, una obra que cambiara la naturaleza del tema elegido y de su entorno, y, como consecuencia de

ello, también la de sus habitantes. Repararon en el potencial de los iconos públicos —un puente histórico, un parque, un edificio gubernamental, un lugar muy querido— para sacudir a la gente y hacer que viera y sintiera con mayor intensidad. Sus intervenciones necesitaban el colosalismo para sorprender, la elegancia para atraer, el potencial preciso para que se pudiera transformar adecuadamente, la fama para impactar y la fugacidad para lograr la mayor atención posible. Reaccionaban contra las reglas que someten nuestras vidas, y que afectan tanto a la arquitectura de nuestros centros urbanos como a la disposición de las zonas de ocio. Cada centímetro de nuestros pasos ha sido diseñado antes, desde las farolas hasta las aceras, desde los setos hasta las carreteras. Christo hablaba de cómo pasamos las veinticuatro horas del día recorriendo espacios «canalizados», controlados, viviendo una existencia similar a la del protagonista de *El Show de Truman*. Jeanne-Claude afirmaba, por su parte, que lo que ellos hacían era crear «obras de arte llenas de alegría y belleza».

Pero sus proyectos van mucho más allá de eso. El *Reichstag envuelto*, por ejemplo, transformó el significado y la finalidad de un importante edificio civil, que pasó de ser una estructura política de piedra fría y dura, revestida de inmutabilidad, de permanencia, a convertirse en una escultura pública transitoria con un delicado aire de fragilidad. Un edificio teutón se había metamorfoseado en un instante de ternura.

La obra no habría salido tan bien si hubieran elegido otra construcción, por ejemplo, la cercana Puerta de Brandemburgo. Tenía que ser el Reichstag. No solo por sus poderosos atributos físicos, sino también por la forma en que impregna todo lo que lo rodea: una presencia visual que pasa a formar parte de la obra. Porque Christo y Jeanne-Claude no limitaron su arte a las estructuras sobre las que trabajaban, sino que incluyeron en él todo lo que había alrededor de estas. Comprendieron que cada paisaje —urbano o rural— contenía una clave y que, si esta se identificaba correctamente, tenía el poder de modificar la naturaleza física y psicológica del objeto y su entorno desde la misma raíz. Eran capaces de ver el espectáculo en lo de por sí espectacular.

Christo Vladimirov Javacheff y Jeanne-Claude Denat de Guillebon nacieron el mismo día, a la misma hora y en el mismo año —el 13 de junio de 1935—, pero en circunstancias muy diferentes. Él procedía de la Bulgaria comunista, país que detestaba. Su madre trabajaba en la Academia de Bellas Artes de Sofía, institución a la que Christo asistió antes de mudarse a Praga para estudiar escenografía. Su padre dirigía una fábrica textil. No es casualidad que la carrera de Christo se basara en las ocupaciones que desempeñaban sus padres. Se dio cuenta muy pronto de que no había nada para él en aquel «asfixiante» y «horrible» régimen soviético —tal como lo definió— que controlaba el bloque

oriental donde vivía. El 10 de enero de 1957, con veintiún años, escapó, cruzando la frontera entre Checoslovaquia y Austria: «Estaba solo, sin parientes, únicamente yo […] atravesando el bosque». Los únicos idiomas que hablaba eran el búlgaro y el ruso.

Pasó de Viena a Ginebra y de allí a París, en 1958, donde se ganó la vida pintando retratos. La esposa de un general del Ejército francés vio su obra y le pidió que fuera a su casa para retratar a su hija, Jeanne-Claude. La joven encontró a Christo ridículo y lo trató de forma grosera. Pero él la volvió a pintar. Y una vez más aún. Hasta que ella fue viéndolo con mejores ojos. Se enamoraron, se casaron, tuvieron un hijo (Cyril), se mudaron a Nueva York en 1964 y encontraron un estudio en el barrio del Soho. Jeanne-Claude siguió siendo un poco malévola con él, porque «le gustaba», según dijo. Él la describía como «una persona muy crítica». Pero, con todo, la cosa funcionó. Ella se encargaba de hablar con la gente, de manejar los asuntos prácticos y las negociaciones. Él dibujaba las obras de arte de sus proyectos conjuntos, que luego vendían para recaudar fondos. Dieron prioridad a la autofinanciación de su obra, rechazando encargos, por muy lucrativos que fueran (se habló incluso de una oferta de un millón de dólares por aparecer en un anuncio de la televisión japonesa).

Una de las primeras obras que marcó la pauta de lo que iban a producir fue *Pila de barriles de petróleo y paquetes junto al muelle* (1961), una instalación realizada en el puerto de Colonia en la que Christo había montado una precaria pila de barriles de petróleo y los había cubierto después con una lona asegurada con una cuerda. Parecía más una sábana polvorienta tapando unos desechos a la espera de que los retiraran que una pieza de arte contemporáneo, pero fue el germen de una obra mucho mejor.

Telón de acero. Muro de barriles de petróleo (1962) tenía ya todas las características de las colaboraciones entre Christo y Jeanne-Claude. Era una subversión descarada, ingeniosa y sutil —desde el punto de vista político— del espacio público. Consistía en ochenta y nueve barriles metálicos de petróleo apilados para formar una barricada de cuatro metros de altura a lo largo de la rue Visconti, una calle de ciento cuarenta metros de longitud que conecta la rue Bonaparte y la rue de Seine, en París. Es una de las vías más estrechas de la ciudad y en ella vivieron Balzac, Delacroix y Racine. La alusión al Muro de Berlín, construido un año antes, es evidente. Pero también hacía referencia al pasado revolucionario de la capital, cuando, en 1830, las calles se llenaron de barricadas. Aquel mismo año, por otra parte, Francia invadió Argelia y sometió al país norteafricano a un régimen colonial. En 1962, cuando se instaló la obra, la guerra de la Independencia de Argelia estaba llegando a su fin y los enfrentamientos violentos volvían a las calles parisinas, con

consecuencias mortales. Para entonces, las barricadas no eran patrimonio exclusivo de Francia; también se habían convertido en un símbolo de protesta en Argel.

Christo sabía exactamente lo que hacía con *Telón de acero. Muro de barriles de petróleo*. Conocía, por experiencia propia, la violencia que puede ejercer un Estado y estaba, pues, más que autorizado a hablar de ella tras haber presenciado las brutales tácticas de opresión empleadas por los nazis y por los soviéticos. Tenía algo importante que decir y Jeanne-Claude, al desviar la atención de la policía mientras la obra se instalaba, fue, además de coautora, la cómplice perfecta: resolutiva y audaz.

Todos sus mejores trabajos ofrecían un punto de vista distinto sobre nuestro mundo, sobre cómo, con el rigor de un arquitecto y la mirada de un artista, nuestros sentidos podían volver a despertar gracias a la belleza que tenemos ante nosotros. Hablaban del carácter «absolutamente irracional» de su obra, afirmaban que no era «necesaria para nadie», lo que no significaba que no tuviera sentido, sino que carecía de una finalidad concreta. Es decir: no formaba parte del sistema capitalista. No tenía una razón de ser más allá del deseo de los artistas de hacerla realidad, movidos por su impulso de mostrarnos a todos algo increíble. Se servían de su visión espectacular para despertar nuestros sentidos embotados, para unirnos de nuevo al mundo que nos rodea. Tanto si se trataba de una gigantesca cortina naranja colgada a través de un desfiladero en Colorado como de una valla de sábanas blancas que recorre la campiña de los condados de Sonoma y Marin, en el norte de California, su objetivo era generar en la gente un sentimiento de asombro —de lo sublime—, recordarnos a todos nosotros lo vasto que es este universo en el que coexistimos. Sus obras eran efímeras porque la vida lo es. La alegría que desprendía su arte era la pura alegría de vivir: la vida es tan frágil y hermosa como una sábana de seda ondeando al viento.

Christo y Jeanne-Claude se mantuvieron al margen del sistema de galerías. Sus obras, autofinanciadas, que costaban millones de libras, eran la culminación de un largo proceso de gestación que dependía de la persistencia de la pareja artística para llegar a buen puerto, de su necesidad de hacerlas realidad. Jeanne-Claude lo resumió muy bien cuando dijo: «Lo llevamos en nuestros corazones». Algunas ideas tardaron años en realizarse, otras, décadas. El *Reichstag envuelto* pudo llevarse a cabo tras veinticuatro años de presión y de insistencia frente a detractores tan poderosos como el entonces canciller alemán, Helmut Kohl. Este se empeñó en que no se realizara, pero la voluntad de sus colegas parlamentarios y el entusiasmo de los ciudadanos de la recién reunificada Alemania se impusieron y el proyecto salió adelante.

La obra les costó a Christo y a Jeanne-Claude más de quince millones de dólares, implicó la colaboración de cientos de interesados y de innumerables especialistas, desde ingenieros de estructuras hasta cien escaladores que descendieron haciendo rapel por los laterales del edificio para desplegar el material de color aluminio. Para un refugiado búlgaro, estar de pie junto al Reichstag —que en su día había sido un símbolo de la división política y que se convertía ahora en un símbolo de unidad gracias a su arte y el de su mujer— fue un instante de placer indescriptible, aunque no exento de cierto temor. Christo no podía desterrar de su mente la idea de que un agente de la policía secreta podía acercarse en cualquier momento, subrepticiamente, para llevárselo a una cárcel soviética. El hecho de poder estar allí, un hombre libre, casi cuarenta años después de huir del comunismo, sobre la cicatriz bajo sus pies que había dejado el Muro de Berlín, era algo que había que celebrar con una obra de arte hermosa y sensual. *The New York Times* envió a Paul Goldberger, su crítico de arquitectura, quien escribió esto sobre lo que vio: «La tela ondea con el viento, destella con el sol, ha sido confeccionada con el mismo primor con que se confecciona un vestido, y diseñada con la misma fuerza con que se diseña un buque de guerra. El *Reichstag envuelto* […] es a la vez una obra de arte, un acontecimiento cultural y político, y un ambicioso negocio».

Se trata de un resumen cortés y mesurado de una obra de arte extraordinaria, aunque lo del «ambicioso negocio» merece, sin duda, alguna que otra puntualización. Christo y Jeanne-Claude parecían, más bien, hacer todo lo posible para perder dinero. Pagaron sus propios proyectos (la mayoría de los cuales nunca vieron la luz), procuraron no cobrarle un céntimo al público y vivían en una casa de Nueva York con cubos colgando del techo para recoger el agua que se colaba desde el tejado. Todo el dinero que ganaban iba directamente a su siguiente proyecto. Parecían las encarnaciones mismas de la utopía marxista, en la que los trabajadores son los dueños de los medios de producción y de distribución. No, el dinero no era su razón de ser, sino el arte.

Imaginaban proyectos que al resto nos parecen inimaginables. Veían cosas que permitían al resto de la gente ver. Su tema era la realidad, pero no un fragmento extraído de la realidad, como el que nos ofrecen la mayoría de los artistas, sino lo real mismo elevado hasta donde en verdad se muestra: una revelación mediante la ocultación.

KARA WALKER: VER LA AMBIGÜEDAD

Las siluetas de Kara Walker abren un debate sobre la identidad. Exploran la brecha entre la realidad y su representación. Nos ayudan a ver lo limitadas que pueden ser las certezas y las posibilidades que ofrece la ambigüedad.

El arte de Kara Walker aborda muchos asuntos —la raza, el género, la esclavitud, la violencia, el humor, la historia—, pero, sobre todo, trata de la naturaleza ambigua del poder. En concreto, de las cualidades cambiantes del poder vistas a través de los ojos de una artista afroamericana profundamente reflexiva que nació en 1969 y que se refiere al acto de crear arte como un modo de «colonizar» una hoja en blanco.

El quid de la cuestión es que, si uno tiene poder, tiene capacidad para intervenir y cambiar cosas. Si no lo tiene, corre el riesgo de que lo sojuzguen y esclavicen, de convertirse en una hoja en blanco con la que los poderosos pueden hacer lo que les venga en gana. El arte de Walker explora el poder desde el punto de vista de un narrador poco fiable: nunca tiene claro quién detenta el poder y quién no. Para esta artista, el poder no es binario, como no lo es, tampoco, la impotencia: ambos son cómplices, se complementan, están entrelazados. Ambos están abiertos a la reinterpretación y la redistribución. Cuando Walker examina el poder y piensa en cómo se relaciona con los acontecimientos del pasado y con su propia vida, detecta un hilo conductor común y constante: la ambigüedad.

Walker nos muestra el poder en juego y el juego del poder, pero nunca los identifica con precisión, plenamente. La artista no da respuestas concluyentes a las cuestiones y preguntas que plantea. No es esa su intención. Su obra trata de hacernos conscientes del poder y de su esencia escurridiza, como ella misma ha explicado: «Me interesa mucho hacer obras que exploren las luchas de poder a lo largo de la historia y los mitos que determinan la forma en que nos vemos a nosotros mismos y percibimos a los demás. En particular, en lo concerniente a la raza y el género».

Ha caído en la cuenta de que todos vivimos según un mito u otro, una versión heredada de la historia y de la pertenencia cultural a la que nos adscribimos, que no es fija ni necesariamente real. Yo, por

ejemplo, me crie en Gran Bretaña, un país de cuyo imperio me enseñaron a estar orgulloso. Era una parte central de nuestra identidad nacional en la época en que crecí, a finales del siglo XX. Ahora ya no es así. Hoy en día, se cita a menudo como parte de una infamia nacional; un mito en el que toda la nación creyó una vez ha sido ampliamente desacreditado. La obra de Walker se centra en la influencia que ejercen estos mitos sobre nosotros, en nuestra manera de percibir el mundo y de vernos a nosotros mismos. La artista señala que, a menudo, estos mitos pasan desapercibidos, por lo que hace obras diseñadas para que despertemos, para cuestionar nuestras certezas y para fomentar la aceptación de la duda como una forma de ver que puede proporcionar una mayor claridad y comprensión.

Kara Walker pinta, dibuja y escribe, y —en raras ocasiones— realiza grandes esculturas públicas. Sin embargo, lo que caracteriza su arte, sobre todo, es la silueta: una variante sencilla del retrato que representa únicamente el perfil del modelo y se realiza sobre papel oscuro. Debe su nombre al ministro de finanzas de Luis XV, Étienne de Silhouette, cuyo pasatiempo favorito era recortar perfiles en hojas de papel. Walker ha insuflado nueva vida al opaco arte del recorte. Durante casi tres décadas ha realizado enormes cuadros que llenan las paredes de figuras silueteadas con aspecto amable, pero que se comportan mal. El sexo, la tortura y las muertes sangrientas abundan en sus narraciones teatralizadas, que juegan con los estereotipos raciales y culturales.

A primera vista, sus siluetas parecen muy bonitas, aunque siempre hay algo desagradable en ellas. Se muestran seductoras en un principio y después se vuelven amenazantes. Así lo ha hecho desde sus comienzos, desde que su obra se exhibió por primera vez en una muestra pública en Nueva York, en 1994. Por aquel entonces, Kara era una prometedora estudiante de arte de veinticuatro años, recién graduada, con un máster en grabado y pintura por la Escuela de Diseño de Rhode Island, en Providence. Había llegado a la costa este en busca de un puesto de profesora, pero acabó conociendo a un par de comisarios de arte a quienes les gustaron sus siluetas y que la invitaron a participar en una exposición colectiva que se celebró en el Drawing Center de Wooster Street, en el SoHo. Aceptó la invitación y expuso una obra titulada *Lo que se llevó. Romance histórico de una guerra civil tal como ocurrió entre los muslos morenos de una joven negra y su corazón* (1994). Su título es tan largo e impreciso como la propia instalación, en la que la artista asume el papel de una narradora de ficción:

> Me agrada la idea de que el museo se vea obligado a rebajarse a hablar con un público que quizá no esperaba ver una obra de una chica negra. Así que me coloco en el papel de la Negra, un personaje cualquiera que llega a nosotros, procedente

de algún otro tiempo, a través de esta obra.

Lo que se llevó… consiste en una serie de viñetas de quince metros de largo, que pueden o no estar relacionadas entre sí, protagonizadas por un elenco de personajes que la artista ha recortado de hojas de papel negro con su fiel cúter. Sus figuras artesanales no aportan mucha claridad a la historia: son bidimensionales en todos los sentidos de la palabra. Lo que vemos son simples siluetas, finas como el papel, con rasgos físicos caricaturescos que juegan intencionadamente con estereotipos raciales trillados. La identidad individual —y la humanidad, en general— desaparece, diluida en clichés culturales que nos dejan frente a estereotipos investidos de roles arquetípicos.

Sin embargo, nada es exactamente lo que parece en un recorte de Kara Walker. Su obra es siempre una provocación, un desafío a nuestras ideas preconcebidas sobre el poder y la identidad. El vacío de la silueta es especialmente adecuado para generar ambigüedad. Hace que lo incierto parezca seguro. Juega con las proyecciones de la imaginación. Tendemos a rellenar los espacios en blanco con nuestros propios prejuicios y suposiciones, pensando que basta con un vistazo rápido, cuando la verdad solo puede revelarse por completo si se la observa de la manera adecuada. La autora habla de cómo busca la «completa supresión de los detalles de una escena para lograr que una generalización acabe transmitiendo el sentido de una imagen», y describe las «similitudes entre la silueta y otros estereotipos, en particular los raciales».

A primera vista, *Lo que se llevó…* podría parecer un mural encantador que reutiliza ingeniosamente una técnica del teatro de sombras muy popular en la misma época en que se desarrollaron los acontecimientos históricos que se presentan en la pared. Una joven pareja —en el lado izquierdo de la obra— se inclina para besarse en un paisaje bucólico lleno de gente que parece disfrutar de un rato de ocio. Dada la vestimenta de la pareja de novios, es razonable suponer que nos encontramos en los Estados Unidos del siglo XIX. Hasta aquí, todo es puro romanticismo. Pero el ambiente se ensombrece cuando uno se apercibe del musgo que cuelga del árbol, junto a los amantes, lo que sugiere que la acción se desarrolla en el sur esclavista de antes de la Guerra Civil. Uno empieza entonces a darse cuenta de que no se trata de un simple idilio campestre, sino de un lugar misterioso bajo el que late una omnipresente amenaza. Bienvenido al mundo de Walker, a su estilo malévolo y bufonesco.

Del dobladillo de la falda con miriñaque de la joven —tan del gusto de la época— no sobresalen dos piernas, como cabría esperar, ¡sino cuatro! ¿A quién pertenece el par sobrante? No lo sabemos, pero a la dama no parece importarle, se lo está pasando bien. La postura del

hombre sugiere que es él quien lleva la voz cantante, quien tiene el poder, ya que se inclina con galantería hacia su aduladora amante sin la menor idea de lo que está pasando «entre bastidores», bajo la falda de ella. ¿Es ella, quizá, la que tiene todas las cartas en la mano? ¿O lo es la persona a la que pertenece el par de piernas de más? Mientras tanto, la punta de la espada del soldado pincha el trasero de un niño negro agachado que sostiene un pato muerto por el cuello mientras le grita a una mujer negra, también reclinada —su madre, posiblemente —. Esta última está tumbada en el agua como si fuera una especie de híbrido entre una balsa y un diván, lo que podría remitir tanto a los barcos esclavistas como al célebre cuadro de Tiziano en el que se representa a Venus reclinada. O a ninguna de las dos cosas. Detrás de ella hay una roca ocupada por dos jóvenes. Uno es un chico blanco que está de pie, con la pierna izquierda adelantada. La artista lo ha representado de tal manera que parece que la chica negra arrodillada ante él le está haciendo una felación. Todo esto son solo especulaciones, porque el género, la edad, la raza, la intención y las acciones de los personajes admiten multitud de interpretaciones. Lo que parece grotesco o desagradable (imágenes de «puñetazo en las tripas», como las llama Walker) podría ser, en realidad, algo del todo inocente si se pudiera ver con detalle, en lugar de tener que hacerlo a través de la sombra de una silueta. El joven personaje masculino que flota en el aire por encima de la pareja de la roca parece algo menos ambiguo sobre su descomunal globo con forma de pene que se lo lleva como al viejo de la casa en la película *Up* (2009), de Pixar. Aunque tampoco está del todo claro: podría ser la muerte, representada como una figura encapuchada, quien se lo lleva. En fin, sea como sea, la ambigüedad reina por doquier.

De vuelta a tierra firme, vemos a una mujer que baila mientras da a luz a gemelos, y otra figura femenina con una escoba y un pañuelo en la cabeza que escupe una piedra, mientras un elegante «caballero» la empala con su cabeza y la lleva a ciegas. De modo que la historia, cargada de sátira, comienza y termina con las estereotipadas mujeres sureñas de la época de Jim Crow —una rica y blanca, la otra, pobre y negra— que tienen cabezas invisibles debajo de sus faldas. Y siempre es así con Walker, que ha pasado su vida profesional investigando el pasado de su país para entender cómo este determina su presente:

> El relato que quiero contar vuelve una y otra vez sobre una mitología americana en la que están involucradas la raza, la esclavitud y el sadomasoquismo que subyace en el relato de cómo se construyó la historia americana.

Lo que se llevó… fue una obra liminar que marcó el inicio de la carrera de una artista completamente desconocida por aquel entonces. La figura de Walker se consolidó muy rápido: una estrella precoz del arte

que alcanzó la fama de inmediato en lugar de tener que esperar décadas, como les pasa a otros. *Lo que se llevó…* se sigue considerando en la actualidad como uno de los grandes logros de la artista, y continúa siendo muy célebre. Ahora es propiedad del Museo de Arte Moderno de Nueva York, para el que se trata de una obra histórica y épica sobre el poder y la opresión —además de sobre la guerra civil estadounidense— que se inspira en la novela de Margaret Mitchell *Lo que el viento se llevó*, publicada en 1936 (una referencia literaria a la que alude el título escogido por Walker).

A estas apreciaciones, la autora añadía: «La historia de Estados Unidos se basa en […] la desigualdad, se ha fundado sobre la desigualdad racial y social […]. Y sí, lo aceptamos, pero sin olvidar que la blancura es un constructo tan artificial como la negritud».

Tres años después de la exposición en el Drawing Center, Walker recibió la prestigiosa beca «Genius» de la Fundación MacArthur (a día de hoy, sigue siendo una de las becadas más jóvenes de la historia en recibirla) y se convirtió en una presencia habitual en museos y galerías de prestigio. Apenas había superado la veintena. Las cosas iban muy bien. Demasiado bien, a decir de algunos, incluida la propia Walker, que tenía que vivir estando a la altura de lo que significaba ser la joven artista de moda. «¿Cómo lo haces, Kara?», le preguntaban. Los críticos amigos se convirtieron en enemigos; otros creadores de la generación anterior empezaron a acusarla de hacer obras que perpetuaban clichés y caricaturas raciales. Una artista organizó una campaña en su contra, enviando cartas para convencer a sus colegas de que presionaran a los museos e insistiesen en que dejara de exponerse la obra de la joven. Los ataques no terminaron ahí. Walker tuvo que afrontar también la acusación de que su arte era para blancos y para los espacios en propiedad de blancos y gestionados por ellos. Su respuesta fue volver al tajo. Al fin y al cabo, ahí es donde reside su poder. Lo paradójico de todo es que el arte de Walker persigue justamente explorar el efecto deshumanizador de la reducción de las personas a estereotipos, eso mismo que sus críticos intentaban hacer con ella.

Kara Walker nació en Stockton, California, hija de Gwendolyn y Larry. Su padre era un artista y académico que aceptó un trabajo en la Universidad Estatal de Georgia, en Atlanta, cuando Kara tenía trece años. Convenció a la familia —que estaba muy a gusto en la multicultural Stockton— de que el estado sureño que acabaría convirtiéndose en su hogar había cambiado y era hospitalario con las familias negras. Pero no fue eso lo que sintió la niña. No tardó en percibir una incomodidad en torno a la raza que no había experimentado en Stockton, lo que le llevó a cuestionarse su propio sentido de la identidad y de sí misma. Después del instituto, estudió

en el Atlanta College of Art, un lugar que le pareció asfixiante desde el punto de vista creativo y confuso desde el intelectual. No podía entender por qué se sentía atraída por los grandes estilos de los pintores famosos de Europa y Estados Unidos. ¿Qué poder ejercían sobre ella? ¿Necesitaba permiso para competir con ellos? ¿Acaso quería competir? ¿Cómo es que ellos parecían tan seguros? ¿Y por qué ella no? ¿Qué era lo que quería decir y, lo que quiera que fuese, cómo quería decirlo?

> Realmente intentaba explorar la problemática de hacer arte siendo una joven negra que se tiene que enfrentar constantemente a un montón de estereotipos opresivos, estereotipos que le hacen preguntarse incluso qué significa ser una joven negra.

Cuando dejó Atlanta para estudiar un máster en Rhode Island, Walker dio un salto adelante. Fue allí donde empezó a experimentar con la silueta recortada y a comprender qué lugar ocupaba esta técnica en la historia de la creación de imágenes. Se enteró de que se utilizaba en el siglo XVIII para estudios pseudocientíficos de fisionomía, en los que los rasgos faciales se consideraban un medio para determinar el carácter de una persona. Supo del surgimiento del teatro de sombras y del desarrollo de las modernas películas de animación. Cuando Walker llegó a Nueva York, en 1994, había encontrado ya una forma de producir imágenes que combinaba su notable habilidad para dibujar y su impulso literario de contar historias. Esto le permitió explorar, a través del arte, las cuestiones intelectuales con las que lidiaba; en particular, los relatos que la gente crea sobre sí misma para construirse una identidad e integrarse en una comunidad.

Kara Walker afirma en su obra que el poder es a menudo contradictorio, y la certeza moral, imposible. Su arte abre un debate sobre la identidad y sobre la diferencia que existe entre la idea que nos hacemos de alguien y la persona real que es; en definitiva, sobre la diferencia entre la representación y la realidad. Por eso sus siluetas son tan importantes: nos ayudan a ver lo limitadas que son las certezas y las múltiples posibilidades que ofrece la ambigüedad.

FRA ANGELICO: VER UNA REALIDAD ALTERNATIVA

Fra Angelico comprendió que el mundo, tal y como lo percibimos, no es una realidad inmutable. Existen múltiples realidades alternativas. Para verlas, es necesario modificar el punto de vista.

Las fotografías desatan nuestro inconsciente. Una vieja instantánea de las vacaciones libera un torrente de recuerdos que nos trasladan súbitamente a aquella playa, junto a aquellas personas, haciendo eso que en su día hicimos. El gran arte tiene el mismo poder. Puede transportarte desde tu mundo hasta el universo que el artista ha creado. Contemplar uno de los paisajes ideales e idílicos de Claude Lorrain, o un interior de Njideka Akunyili Crosby pintado a base de retales, es experimentar algo parecido a un viaje en el tiempo. Ahí está uno, en el espacio creado por los artistas, sintiendo el ambiente, relacionándose con lo que está sucediendo en él.

Sí, las imágenes pueden ser muy poderosas. Un hecho que no ha pasado desapercibido para los ricos y los déspotas que desean infiltrarse en nuestras mentes. Reyes y reinas, así como dictadores de toda laya, se han servido durante mucho tiempo de las imágenes para reforzar su estatus de invencibles, para arrogarse la condición de semidioses o convertirse en comandantes de vastos ejércitos. Las grandes empresas juegan a lo mismo. Gastan formidables sumas de dinero en anuncios de productos y servicios que por lo general no necesitamos, pero a los que nos resulta difícil resistirnos cuando nos tienta una imagen llamativa y brillante. Las agencias de publicidad ganan una fortuna aprovechando la capacidad para transportar de las imágenes, pero no son rival para la Iglesia católica del siglo XV en lo que respecta al arte de la propaganda pictórica. La Iglesia reclutó a los mejores creadores de imágenes que pudo encontrar para instituir un arte persuasivo que contara la historia bíblica y reforzara el credo católico. La nómina de artistas que participaron en esta campaña de marketing es larga e ilustre, desde Leonardo da Vinci hasta Andy Warhol (que hizo una versión rosa de *La última cena*, de Leonardo). Artemisia Gentileschi, Peter Paul Rubens y Rafael también aportaron su granito de arena al catolicismo. Pero pocos hicieron más por la causa que un hombre llamado Guido di Pietro, un tipo piadoso nacido cerca de Florencia, Italia, en la década de 1390 o alrededor de ella (no

se sabe exactamente cuándo).

No sabemos mucho, en general, del joven Guido, salvo que tenía un hermano y una hermana, y unos padres que probablemente gozaban de una buena posición económica, ya que pudieron permitirse pagarle a su talentoso hijo una formación artística. Se cree que fue aprendiz del respetado pintor y miniaturista Lorenzo Monaco (Lorenzo el Monje), lo que supondría poco menos que un chollo para el joven discípulo. Ilustrar o «iluminar» libros a principios del siglo XV no era lo que es ahora. Los libros no costaban entonces unas pocas libras, sino quizá el equivalente a una suite en el ático de un hotel de lujo. Los habilidosos artesanos que se encargaban de ilustrar y adornar los manuscritos eran muy apreciados y ganaban una fortuna.

Entre 1418 y 1423, el veinteañero Guido, profundamente religioso, ingresó en el convento de San Domenico, en Fiesole, una pintoresca ciudad situada en las colinas de Florencia. Cuando tomó los votos para convertirse en monje, tuvo que adoptar un nuevo nombre para su nueva vida. Guido eligió «Fra Giovanni». Y así fue como se lo llamó desde entonces, hasta que algunos años después de su muerte, en 1455, recibió el apodo de «pintor angélico» y se le conoció ya para siempre, en todo el mundo, como «Fra Angelico» (el fraile angélico).

El nombre se lo concedieron a título póstumo, pero su fama y la reputación del fraile se consolidaron mientras aún vivía. No existía ningún otro pintor en la cristiandad que pudiera crear imágenes con el halo contemplativo que caracterizaba a las suyas. Vasari, el artista del siglo XVI y cronista carismático del Renacimiento italiano, describió el arte de Fra Angelico como «bello más allá de toda alabanza» y «pleno de gracia y hermosura». De *La Anunciación* (*c.* 1438-1447), dijo Vasari que no parecía «creado por mano mortal, sino por las de quienes habitan en el Paraíso […] la obra de un santo o de un ángel, lo cual es cierto; de ahí que a este buen monje se lo llamara, con toda la razón, Fra Giovanni Angelico».

Los panegíricos de Vasari no siempre estaban muy justificados, pero esta vez acertó de lleno. Fra Angelico era alguien muy especial. En él se aunaban un impresionante intelecto (a la Orden de los Dominicos se la conocía como la de los monjes eruditos), una honda espiritualidad y un extraordinario don artístico. Resumiendo: suyas son algunas de las pinturas más excepcionales jamás realizadas en el canon occidental.

Creó lo que se convertiría en su obra magna después de dejar la colina de Fiesole para instalarse en el convento de San Marcos, en el norte de Florencia. El complejo de edificios había sido el apacible hogar de una comunidad de monjes silvestrinos, pero en 1418 se los conminó a que abandonaran el recinto, acusados del pecado de pereza. Los dominicos de Fra Angelico, más disciplinados, se

trasladaron entonces al convento de San Marcos, cuya reforma acababa de costear el multimillonario Cosme de Médici.

Cosme era un personaje insigne de la política florentina. Él y su familia habían hecho una fortuna con la banca y contaban con una red selecta de clientes entre los que se encontraba el papa. Había otras familias fabulosamente ricas en la ciudad, la mayoría de las cuales habían amasado también su dinero en el sector bancario, profesionalizado desde hacía no mucho. La República de Florencia era la sede central de los grandes oligarcas, repleta de egos enormes y carteras voluminosas y dispuestas a pagar, por ejemplo, una milicia que hiciera frente a los insidiosos ataques de los ejércitos del duque de Milán y el rey de Nápoles. Los florentinos se enorgullecían de su Gobierno y de su próspera vida intelectual en la que florecía el humanismo, una filosofía que colocó al ser humano en el centro del universo y tres de cuyos principales exponentes —Dante, Boccaccio y Petrarca— eran de la Toscana. Los humanistas volvieron sobre las obras de Cicerón, Aristóteles y Platón, y dieron paso a una nueva era que dispersó la oscuridad del Medievo y se caracterizó por su énfasis en la razón y en la investigación científica. La Florencia del siglo XV se veía a sí misma como la antigua Roma renacida (de ahí el término «renacimiento», procedente del francés medio *renaistre*: «nacer de nuevo»), y Cosme de Médici se veía a sí mismo como el futuro nuevo emperador.

Era un político astuto y extremadamente ambicioso que se servía del mecenazgo para ganar prestigio. Financiar la remodelación de San Marcos para los devotos monjes dominicos fue una jugada redonda desde el punto de vista estratégico. A largo plazo, le granjeaba un lugar en el cielo y, aquí en la tierra, los beneficios políticos y sociales derivados de su lealtad a una orden monástica cada vez más influyente. La generosidad de Cosme no se limitó a la construcción de un nuevo recinto para que los monjes vivieran y oraran; también asumió los costes de una nueva biblioteca y el sueldo del mejor pintor de Florencia para que se encargara de la decoración: Fra Angelico.

La Florencia de principios del siglo XV era como el París de principios del siglo XX o la Nueva York de finales de los años cincuenta: la capital mundial de la cultura de Occidente. Muchos de los mejores pintores, escritores y arquitectos de la época habían vivido allí: Dante, Cimabue, Giotto, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio y Fra Angelico (más tarde se incorporaron Miguel Ángel, Leonardo, Botticelli y Galileo). Todos estos grandes artistas se espolearon mutuamente para alcanzar logros cada vez mayores, entre los que destacó el redescubrimiento, alrededor de 1420, por parte del arquitecto Filippo Brunelleschi, de una dimensión nueva de la realidad: las leyes matemáticas de la perspectiva que los antiguos

romanos habían utilizado para levantar sus célebres edificios simétricos. Brunelleschi desarrolló la perspectiva lineal basada en el «punto de fuga», que permitía dibujar sobre papel la estructura tridimensional de un edificio de forma minuciosa y realista. Se trata de un sistema matemático que se fundamenta en un único punto de fuga en el convergen todas las líneas de profundidad para crear la ilusión de un espacio volumétrico. Fue un avance que marcó una época y ofreció a los artistas una fórmula para sus composiciones pictóricas. Ahora tenían la posibilidad de crear, de manera precisa y convincente, el efecto óptico del espacio tridimensional en sus lienzos planos, en los que los personajes podían relacionarse entre sí y con los demás elementos del cuadro proporcionadamente, en cuanto a tamaño y a situación espacial.

Fra Angelico fue uno de los primeros en adoptar las leyes sobre la perspectiva de Brunelleschi y se sirvió de ellas cuando pintó (no sin la ayuda de sus amigos dominicos) los nuevos frescos que Cosme había encargado para el convento de San Marcos. Estos frescos, vistos en conjunto, son uno de los grandes logros del Renacimiento florentino. El más conocido es la ya mencionada *Anunciación*, con el que los monjes se encontrarían, de seguro, a diario, al subir las empinadas escaleras que conducían a sus dormitorios en el primer piso. En la actualidad, a este tipo de obras se las conoce como *site-specific-artworks*,[9] lo que significa que, para apreciarlas en toda su magnitud, hay que verlas *in situ*. Evidentemente, en el caso de *La Anunciación* eso no es posible, pero merece la pena echarle una breve ojeada desde abajo a la reproducción, sosteniendo, para ello, el libro por encima de la cabeza (la imagen es mucho más pequeña que la real, que mide 230 × 312,5 cm). Porque ese es el ángulo desde el que el artista pretendía que se contemplara el cuadro, lo que explica que, visto a la altura de los ojos, la perspectiva parezca un poco defectuosa y las sombras extrañamente débiles. Sin embargo, desde abajo tiene todo el sentido, ya que el dinamismo de la perspectiva lineal lo arrastra a uno hacia la imagen como un mar fresco en un día de calor.

La obra cumplía una función específica: ayudar a los monjes subiendo las escaleras hacia sus celdas, con el estómago lleno, a conectar con el estado mental y emocional apropiado para un intenso ejercicio de contemplación y oración. Esta famosa escena del Evangelio de san Lucas, en la que el ángel Gabriel comunica a María que va a ser la madre de Jesús, fue un tema muy popular en el Renacimiento. Fra Angelico ya la había pintado más de una vez, pero las versiones anteriores eran más coloridas y recargadas. *La Anunciación* de San Marcos, sin embargo, es sobria hasta rayar en la austeridad, y por una buena razón.

No era un cuadro destinado a un rico banquero o a un político de

alto nivel, sino a los humildes monjes de San Marcos. Ellos conocían de sobra la historia, por lo que no era necesario añadir adornos seductores para captar su atención. Lo que necesitaban era una imagen que los ayudara a dejar atrás las tribulaciones cotidianas del mundo real para cruzar el umbral del magnífico —y espiritual— reino de Dios. Fra Angelico tuvo una gran idea. Concibió una pintura capaz de modificar radicalmente la forma en que los monjes percibían su propio entorno: en lugar de ambientar la escena en un paisaje ficticio, como era habitual, plasmó el encuentro entre Gabriel y María en el patio del convento de San Marcos. Aquel mismo patio que los monjes acababan de cruzar, de camino a sus celdas.

El cuadro les mostraba a los monjes una realidad alternativa, los empujaba a mirar su entorno físico de una forma diferente. La logia y los jardines, que tan familiares les eran, habían pasado de ser un lugar para el descanso a convertirse, transformados por el artista, en el escenario de un importante acontecimiento bíblico. Lo cual significaba que el convento no era solo su hogar terrenal, sino un ámbito celestial que compartían con el ángel Gabriel y María, la madre del único hijo de Dios. Fra Angelico estaba sugiriéndoles que la Anunciación no era un suceso acaecido en el pasado remoto, sino un episodio de la historia cristiana que existía en el aquí y el ahora: un hecho trascendente que a su vez formaba parte de su vida cotidiana. Los hacía conscientes de que hay más de una forma de percibir el mundo, de que hay siempre otro punto de vista —otra realidad— que tener en cuenta.

El ambiente espartano evocado por el artista es un reflejo de la piadosa existencia de los monjes, en la que la sencillez resultaba esencial para que las distracciones no apartaran sus mentes de la reflexión y del culto. El ángel Gabriel y María llevan atuendos discretos, a diferencia de muchas versiones renacentistas en las que aparecen con vestiduras muy rebuscadas. Una silente intimidad, un diálogo pudoroso caracterizan la interacción entre los dos personajes. Gabriel, ligeramente sonrojado, se inclina con dulzura hacia una Virgen María conturbada. Ambos personajes tienen las manos cruzadas, Gabriel sobre el pecho, María —como es lógico— sobre su regazo. Pareciera que se comunican mediante una mímica, más que con palabras, invitando así adentrarse en el silencio a los monjes que miraban hacia arriba desde las escaleras.

En una obra casi carente de adornos, las alas del ángel Gabriel sobresalen como un flamenco en un funeral. Tal vez Fra Angelico no pudo resistirse a mostrar su destreza como iluminador de manuscritos o, tal vez simplemente le sobraba pintura. Por el motivo que fuese, lo cierto es que las alas son un elemento llamativo en un cuadro, por lo demás, sobrio, que se construyó siguiendo los principios de la

perspectiva lineal redescubiertos por Brunelleschi, con las columnas formando líneas ortogonales convergentes hacia un punto de fuga distante, en algún lugar del bosque, al fondo.

Fra Angelico realiza aquí una síntesis entre el estilo gótico anterior (los halos planos, la ausencia de profundidad de campo en el jardín delantero) y el nuevo enfoque geométrico de Brunelleschi. María se encuentra enteramente dentro de la logia, lo que sugiere inocencia y castidad, mientras que la punta de una de las alas de Gabriel rebasa la columna y permanece en el espacio dedicado al jardín, indicando así al espectador que acaba de bajar del cielo. La columna central del primer plano separa el mundo espiritual que representa el ángel y la existencia corpórea de María. Ella parece demasiado grande para el espacio que ocupa cuando se mira el cuadro frente a frente, pero no cuando se contempla desde abajo, tal como el autor pretendía. La puerta del fondo también parece demasiado pequeña, sea cual sea el ángulo desde el que se mire. Y esto no es casualidad. Una vez más, Fra Angelico prepara a sus compañeros para las horas de soledad y recogimiento. La pequeña puerta del cuadro es muy similar a las de sus celdas, a pocos metros de distancia. Es, en cierto modo, una especie de trampantojo, un truco pictórico que los monjes volverían a experimentar cuando entraran en sus aposentos.

Porque sus celdas eran sencillas, pero también sorprendentes. Había, en cada una de ellas, una cama, una ventana y —esto es lo asombroso— un fresco de Fra Angelico que representaba una escena de la Biblia. Estas escenas transcurren, una vez más, allí mismo, en la habitación, y reproducen cada detalle arquitectónico de las estancias para generar una sensación de intimidad, de cercanía sagrada. Sus juegos psicológicos lo llevaron incluso a incluir en sus frescos a renombrados santos de la Orden dominica, como su fundador, santo Domingo, y el primer mártir, Pedro de Verona. Con esto pretendía vincular directamente los acontecimientos de la Biblia con los propios monjes, colocando a los fundadores de la orden en la imagen como testigos. El mensaje era claro; la celda era un lugar para emular lo que veían: a santo Domingo autoflagelándose o al mártir Pedro orando.

Los frescos de Fra Angelico son obras de arte maravillosas y excepcionales. Pero no se limitan a ser imágenes meramente estéticas. Son, también, ambiciosas desde el punto de vista conceptual. Llevaban a los monjes a un viaje a través del tiempo, al situar la historia cristiana en un escenario contemporáneo, para demostrar que los espacios físicos que habitaban podían reinterpretarse y reconfigurarse hasta el punto de transformar su realidad desde sus mismos cimientos. Los cuadros no tratan únicamente de la historia cristiana, sino de nuestra imaginación —nuestra memoria y nuestra conciencia—. El mundo que vemos y experimentamos no es inmutable. Hay realidades

alternativas ante nuestros ojos. Un hospital, por ejemplo, que es un lugar de trabajo para el médico y, al mismo tiempo, de descanso y convalecencia para el paciente. O un mar embravecido, que atemoriza al nadador, pero hace las delicias del surfista. O un aguacero que arruina una boda estival, pero vivifica el jardín. No hay una realidad fija, tal como demostró este fraile pintor: todo depende de la perspectiva.

EL ANATSUI: VER CON LA MENTE

Si uno parte de una idea como la omnipotencia de Dios, no hay nada visible a lo que pueda recurrir para representarla. Y esto ha sido determinante para mí: mirar el mundo a través de la mente. Tratar de destilar esencias, en lugar de utilizar imágenes.

El Anatsui

Un día cualquiera de 1998, el reputado escultor ghanés El Anatsui deambulaba por un camino rural cercano a su estudio en el sur de Nigeria, cuando se encontró con una gran bolsa que alguien había tirado bajo un arbusto. Como no es de los que desaprovechan la oportunidad de recoger algunos pedazos de madera o arcilla para sus obras, la sacó de allí y echó un vistazo dentro. No había madera ni arcilla, sino cientos de tapones de aluminio, tapones de botellas de licor. El artista metió la mano en la bolsa y hurgó en su contenido, cada vez más impresionado por el fulgor de los tapones. Al no pesar mucho, se echó la bolsa al hombro y se la llevó a su casa. No sabía exactamente qué iba a hacer con ella, pero algo, una intuición, le dijo que aquellos tapones tenían potencial. No como simples y funcionales tapones de botella —eso para lo que fueron creados—, sino como material para esculpir y transmitir ideas.

> Los tapones me hicieron pensar en la historia de África. Cuando los primeros europeos llegaron aquí para comerciar trajeron ron, un ron que procedía originalmente de las Indias Occidentales, que pasó por Europa y acabó en África. Un viaje de tres etapas, triangular.

Esta afirmación sintetiza bastante bien la manera en que El Anatsui mira el mundo. Él no se detiene en el propósito original de un objeto; por humilde que este sea, ve su significado. Y este enfoque, ver más allá en las «cosas» que habitualmente nos rodean en nuestra vida cotidiana y a las que no prestamos atención, tiene mucho que darle. Mientras que usted o yo probablemente pasaríamos por alto lo que, a nuestros ojos, no son más que restos de basura sin valor, como los tapones de las botellas, él ve el valor real que tienen, las posibilidades que albergan, las historias. Y no necesariamente en la forma del

objeto, sino en cómo este podría reutilizarse, renacer. Así, un viejo tronco se convierte en sus manos en una escultura abstracta que nos habla del dominio colonial y de la crisis medioambiental en África. Los terrones de arcilla desechados se convierten en vasijas fracturadas que representan la inestabilidad y la mudanza constante de las cosas. «Si la vida es, al fin y al cabo, de lo que trata el arte, y la vida no es algo fijo —afirmó—, la obra de arte debe tener una forma capaz de cambiar».

No estoy sugiriendo que uno pase los fines de semana rebuscando en los contenedores públicos en busca de inspiración, pero merece la pena tener en cuenta la visión de El Anatsui y no descartar tan alegremente los materiales que solemos desechar en nuestro mundo desechable. ¿Podrían los envases del supermercado que nos llevamos a casa tener una vida útil más allá del vertedero? ¿Nos estamos perdiendo algo por nuestro afán de poseer todo el tiempo el producto más novedoso de cuantos se nos ofrecen? El Anatsui se ha forjado una carrera y ha creado un arte memorable reciclando desperdicios. No porque sea un activista de la ecología, sino porque es consciente de que trabajar con los materiales que le ofrece su entorno es algo digno, que merece respeto. Y eso le otorga a su arte alma.

Él es muy claro al respecto: «Creo que los artistas sacan lo mejor de sí cuando trabajan a partir de lo que les ofrece su entorno. Trabajar con materiales prescritos no me interesa, con los colores y la pintura industriales: es mejor, como método, elegir algo que remita a las propias circunstancias».

Los tapones de botellas desechados son un ejemplo de ello. Para El Anatsui, el medio es el mensaje: el simbolismo no lo pone el artista, viene de fábrica. Los tapones de licor no solo remiten al colonialismo y a la trata de esclavos, también hablan de la vida en el África Occidental de hoy, puesto que han sido fabricados en Nigeria —y no en Europa— y sirven de nexo entre las dos culturas, encarnan una historia compartida. El Anatsui toma un objeto y lo transforma en una idea: lo concreto se convierte en un concepto. Los grandes artistas europeos del Renacimiento hacían arte con los ojos —afirma—, mientras que él «ve» con la mente:

> Si eliges una idea como la omnipotencia de Dios o un concepto como la multifuncionalidad, no hay nada visible ante ti a lo que puedas recurrir para representarlos. Y esto ha sido determinante para mí: mirar el mundo a través de la mente. Tratar de destilar esencias, en lugar de utilizar imágenes.

Este proceso de destilación fue el que llevó a cabo con los tapones de aluminio, objetos que le sirvieron como material para esculturas tras convivir con ellos y contemplarlos durante bastante tiempo. Los aplastó y los unió con hilo de cobre. Descubrió que los tapones que los

impermeabilizaban podían enrollarse y adoptar una forma alargada, o convertirse en anillos translúcidos. Pronto construyó una lámina del tamaño de un plato grande, formada por doscientos tapones de metal aplastados y dispuestos en tiras estrechas. Realizó otro «bloque» de tamaño similar, y luego otro, y otro más. Los colocó todos en el suelo y jugó con diferentes combinaciones. Cuando daba con una composición armoniosa, cosía los bloques con más hilo de cobre, lo que creaba un efecto de colcha hecha a partir de retazos con un aspecto muy similar al de la tela *kente*, tradicional de Ghana.

Sus primeras esculturas con tapones de botella aparecieron en 2001 y pronto les siguieron más. Empezaron siendo grandes, pero se convirtieron en colosales, como la titulada *La piel de la tierra*, de 2007. Con 10 × 4,5 m, tiene el tamaño aproximado de un autobús de dos pisos: un monumental mosaico de tapones de colores aplastados y retorcidos para formar un hermoso tapiz abstracto dorado con pliegues cortantes y profundos. Es una especie de milagro: basura sin valor reciclada en arte valioso gracias a la imaginación de un artista capaz de ver el potencial de lo que otros tiran a la basura. Un artista que toma los materiales abundantes y baratos que lo rodean y espera que le «sugieran» algo.

Como todas las obras de Anatsui realizadas con tapones de aluminio, *La piel de la tierra* es fruto de un esfuerzo comunitario. Miles de tapones y sellos fueron cosidos en múltiples bloques por docenas de asistentes en el transcurso de muchos días, lo que dio como resultado una amplia paleta de colores y texturas que el artista configuraba después en un diseño orgánico para acabar cosiendo su gigantesco tapiz metálico con hilo de cobre. «Lo que me interesa es el hecho de que intervengan muchas manos; […] cuando la gente ve un trabajo así, debería poder sentir la presencia de todas esas personas», declaró en un artículo de Julian Lucas publicado en el *New Yorker* en 2021.

La piel de la tierra es sensacional en todos los sentidos: una obra maestra moderna que habla del despilfarro contemporáneo y del consumo gratuito, al tiempo que celebra el espíritu comunitario de su pueblo y la cultura visual de la región. El suntuoso diseño abstracto es fascinante y seductor desde la distancia, pero desconcertante visto de cerca, cuando las inscripciones de los tapones de botellas se vuelven legibles y sus implicaciones dan que pensar.

El Anatsui, ya en la setentena, ha vivido una vida rica y satisfactoria, rebosante de ideas y de arte. Se ha convertido en un escultor de fama mundial; una excelencia que ha logrado siguiendo exclusivamente su propio criterio, desde su base en Nsukka, Nigeria. Sus obras pueden verse en el Instituto Asele de Nimo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro Pompidou de París y el Museo Británico de Londres, así como en decenas de otras colecciones

públicas y privadas. Ha recibido el prestigioso León de Oro a la Trayectoria, otorgado por la Bienal de Venecia, y el premio internacional de arte Praemium Imperiale. Ha sido investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Harvard, la Universidad de Ciencia y Tecnología Kwame Nkrumah (donde se formó) y la Universidad de Ciudad del Cabo. También ha sido elegido miembro honorario de la Royal Academy of Art, la American Academy of Design y la American Academy of Arts and Letters. Estos son solo algunos de los muchos datos interesantes de la trayectoria de este artista septuagenario, aunque ninguno de ellos impresionará al lector tanto como el que voy a revelar a continuación. El Anatsui no fue el primogénito de su familia, ni el segundo, ni el tercero, ni el décimo, sino el último en nacer: el trigésimo segundo hijo.

Me enteré de este alucinante dato gracias a la magnífica charla que impartió sir David Adjaye, el arquitecto ghanés británico, en la Haus der Kunst de Alemania, en 2019. La conferencia de Adjaye formaba parte de un programa de actos que acompañaban la exposición retrospectiva de El Anatsui celebrada en el museo muniqués. Acudió en calidad de amigo del artista, pero también porque son colaboradores. Ambos comparten el interés por los sistemas de lenguaje gráfico tradicionales de África Occidental y por cómo interactúan con las artes visuales modernistas e internacionales. Adjaye habló de la curiosidad de Anatsui por las marcas y pictogramas tradicionales de Ghana y Nigeria —como el *nsibidi*, el *adinkra*, el *uli* y el *vai*— y los describió como «un sistema lingüístico característico de África Occidental, basado en la codificación de rituales… el choque entre un lenguaje así y el modernismo crea un nuevo lenguaje». Hizo referencia a los cientos de «garabatos» que El había producido, inspirado por el profundo estudio de estos sistemas gráficos indígenas, sin dejar de prestarles una atención especial a las obras realizadas por las mujeres igbo, que decoraban las paredes locales y los objetos públicos con sus grafismos *uli logo*.

Para entonces, Anatsui se había trasladado a la Universidad de Nigeria, en Nsukka, desde su Ghana natal, para impartir clases de Arte. Allí contactó con un grupo de artistas e intelectuales que después se conocerían como el «Grupo de Nsukka». Capitaneado por los pintores Uche Okeke y Chike Aniakor —fundadores también del programa de estudios artísticos de la universidad—, el Grupo de Nsukka se proponía lograr una síntesis entre la artesanía tradicional y la sociedad moderna de África Occidental para crear una cultura visual propia de cara al futuro, consciente de los movimientos artísticos occidentales contemporáneos, pero sin supeditarse a ellos. Fue una época apasionante para Anatsui. Lo que le llamaba la atención de muchos de estos sistemas lingüísticos tradicionales no

eran solo los signos y marcas que empleaban, sino también el espacio negativo que era, a menudo, parte esencial del diseño.

«Recopilé estos signos y pasé cuatro o cinco años copiándolos, tratando de entender su estructura y cómo habían llegado a significar lo que significaban: era como hablar de la omnipotencia de Dios». Hasta que descubrió el concepto de «O», que encarna lo indivisible, y que, como el diez, representaba la unidad. «Era uno de los pocos que conseguí entender», diría más tarde.

No se trataba de un interés esotérico y arbitrario, lo que quería era reintroducir, con pertinencia y urgencia, la cultura visual tradicional de África Occidental, suprimida durante el dominio británico. Quizá sea esto, más que cualquier otra cosa, lo que ha moldeado la forma de ver de El Anatsui. Bueno, esto, y quizá también lo de ser el trigésimo segundo hijo de la familia.

Los efectos psicológicos y sociales de ser el último en una familia tan numerosa no los ha experimentado mucha gente, aunque en el caso de El Anatsui este hecho parece haberle dado la libertad para seguir su propio camino. Nació en 1944, en lo que entonces se conocía como la Costa del Oro, una colonia británica hasta que en 1957 pasó a integrarse en la recién independizada Ghana. El Anatsui se interesó muy pronto por el arte, lo que le llevó a tomar la decisión de convertirse en artista, una elección cuando menos peculiar, ya que no existía mucha infraestructura que sirviera de apoyo a los pintores y escultores emergentes. Los pilares de la escena artística moderna y profesional —galerías, coleccionistas, estudios, museos, conservadores y marchantes— eran prácticamente inexistentes. Pero en Ghana había una energía creativa e intelectual palpitante que sí podía aprovechar. Una energía nacida del deseo de recuperar las tradiciones artísticas y la cultura africanas que habían sido socavadas por la colonización; decidida a reafirmar la «estética ghanesa» y que se plasmó en un movimiento cuyo lema, el pictograma *sankofa* —en la lengua akan, de Ghana—, significa «vuelve y recoge lo que quedó atrás». Es decir que, para comprender el presente y avanzar hacia el futuro, primero hay que entender el pasado.

El Anatsui pudo estudiar en la escuela de arte, donde descolló, y su talento e intelecto obtuvieron un reconocimiento oficial en 1969, cuando lo nombraron mejor estudiante del año. Se centró en la escultura, una rama de las bellas artes de la que sabía poco, pero que identificó instintivamente como la más apropiada para experimentar y expresar sus ideas (todavía hoy, la escultura es para él el arte más completo, ya que incorpora la pintura, el dibujo, el diseño, la instalación y la *performance*). La disciplina le gustó, al menos mientras la cursaba, pero le pareció reduccionista a más no poder, irrelevante casi, puesto que había sido importada, «tal cual», de una escuela de

arte de Londres. La adhesión dogmática a la narrativa histórica del arte occidental lo desazonaba, pero también fue un extraordinario revulsivo para él. Allí estaba, en la costa occidental de África, mirando y aprendiéndose el canon artístico europeo, estudiando intensamente a los pintores renacentistas de Italia y a los escultores de la antigua Grecia. Y, sin embargo, cuando salía al exterior, nada de eso tenía ningún sentido para él. Los materiales de los que disponían sus compañeros en Nueva York o Berlín eran menos abundantes aquí. Fue entonces cuando desarrolló su filosofía de utilizar todos los materiales que tenía a mano, desde tapas de botellas hasta troncos abandonados y fragmentos de arcilla.

Con el tiempo, El empezó a fijarse en las piezas de cerámica rotas que quedaban tiradas en los bordes de las carreteras y en los patios traseros. Le atraía el hecho de que las vasijas estuvieran hechas con los materiales más humildes: la tierra bajo sus pies.

Tanto el material original como la estructura de las obras contenían un mensaje político. Habían salido del suelo de África Occidental y habían sido moldeadas por las manos de un artista de África Occidental que estaba recuperando la cultura y la lengua de su tierra tras la destrucción a la que habían sido sometidas por parte de los colonizadores británicos hasta hacía apenas dos décadas. Para él, aquellas vasijas rotas encarnaban el daño que infligieron los británicos a África Occidental: una cultura destrozada por un poder colonial y rehecha después por un artista africano. Su rotura no era un final, sino un nuevo comienzo, una transformación, como contaba el propio Anatsui en su muestra retrospectiva de 2019 en Alemania:

> En su forma completa puede ser, sí, una olla sopera, pero cuando se rompe pasa a tener muchos otros usos. Y uno de esos usos que me atrajo especialmente es el que se le daba como recipiente para servir ofrendas a los espíritus: una olla que ha muerto como tal se utiliza para servir ofrendas a las personas que han partido de este mundo.

Inspirado por el potencial del vacío de los diseños *uli*, Anatsui trató de trasladar la noción de espacio negativo a sus esculturas de terracota. Aquella era una forma atípica de mirar que subrayaba lo que no estaba allí, en lugar de lo contrario —un enfoque conceptual, en vez de literal—. De nuevo, el artista «veía» con los ojos de la mente. Produjo una serie de «tiestos rotos», compuestos por fragmentos de arcilla cocida y *grog*, que combinó con restos de maceteros que había ido encontrando por ahí. Todo ello dio como resultado objetos toscos, fracturados: pedazos de cuencos y jarras —vasijas— inútiles ya como recipientes, pero que adquirieron una nueva vida como obras de arte.

Por lo general, Anatsui trabajaba con arcilla cuando hacía esculturas de pequeño tamaño. Y cuando quería ir a lo grande —antes de

descubrir los tapones de las botellas de licor— recurría a la madera. Es decir, recogía trozos de madera vieja y desechada de distintos tamaños y tallaba signos y formas en su superficie. No usaba cincel, sino una gran motosierra. A veces pintaba sobre las marcas, otras las quemaba con un soplete de acetileno. Las esculturas terminadas parecen antiguas y modernas al mismo tiempo. Estas obras hablan de la catástrofe medioambiental que se está produciendo en todo el mundo y también, según el autor, de la destrucción colonialista: «Son una metáfora de la forma en que las potencias occidentales han troceado y dividido brutalmente el continente africano para repartírselo entre ellas, destrozando la historia y la cultura locales».

El Anatsui aprendió a ver el mundo de nuevo al basar su trabajo en las artes y oficios de Ghana y Nigeria. En lugar de pasar de lado junto a un montón de madera tirado al borde de un camino, reconoció el potencial de transformación que albergaba. Después de todo, ¿por qué no iban a ser la madera, la cerámica o los tapones de aluminio desechados materiales artísticos, al igual que el mármol o la pintura? Era lo que su entorno le había proporcionado.

Su reputación internacional como artista del más alto nivel no había dejado de crecer a lo largo de su dilatada carrera. Y entonces se topó con aquellos tapones de botella, cuando rondaba ya la cincuentena. Y su fama pasó de paulatina a meteórica: se convirtió, de la noche a la mañana, en una superestrella del mundo del arte. Y nadie duda de que estamos ante uno de los más grandes artistas del siglo XXI. Un escultor brillante e innovador, con una visión singular: el arte debe ser del lugar del que procede. No es una idea limitante, como podría parecer a primera vista, sino liberadora. Mira a tu alrededor, presta atención a las tradiciones, reflexiona sobre los problemas actuales, utiliza el material que tienes a mano y que el ojo de tu mente se encargue del resto.

Como dice El: «Estás en el mundo, pero no conoces el mundo».

El gran arte es la expresión externa de la vida interior del artista, y es esta vida interior la que origina su visión personal del mundo [...]. La vida interior de un ser humano es un reino vasto y variado.

EDWARD HOPPER

El de 1924 fue un gran año para Edward Hopper. Tras dos décadas de lucha, frustración, depresión y creciente reclusión, el pintor realista estadounidense, de cuarenta y dos años, se convirtió en una estrella de la noche a la mañana. El reconocimiento le llegó tras una exposición de sus acuarelas en la galería Frank K. M. Rehn, de Manhattan, cuyo propietario acababa de conocer las evocadoras pinturas de aquel artista de un metro noventa de altura. Fue un éxito que Hopper necesitaba, pero del todo inesperado; en aquel momento se ganaba la vida como ilustrador y solo había vendido dos cuadros en los veinte años anteriores. Y, lo que es mejor, el introspectivo neoyorquino, de semblante reservado, había encontrado, además, un alma gemela. Josephine Nivison, una compañera de oficio a la que había conocido en la escuela de arte, con la que se cruzaría cada tanto durante los años siguientes y a la que empezó a cortejar seriamente en 1923, cuando ambos eran ya personas de mediana edad. Se casaron en junio del año siguiente, sellando una unión que resultó ser el inicio de la carrera artística de él y el fin de la de ella.

Gracias a la confianza de Jo en él como artista, Hopper comenzó a pintar al óleo, un medio que había abandonado durante mucho tiempo en favor de la inmediatez de las acuarelas y de los grabados. Ella se convirtió en su modelo y musa de todos sus cuadros, y, a menudo, en la proveedora de los títulos para sus obras. La gratitud que recibió de su marido no fue mucha. Él insistía en que llevaran una vida ermitaña en su ático de Nueva York con vistas a Washington Square Gardens. La menospreciaba de manera sistemática como artista y, cuando se le antojaba, que era a menudo, la ignoraba durante horas, si no días. Tenían pocos amigos, menos lujos aún, y no dejaron de pelearse verbal y físicamente durante su matrimonio, que a pesar de todo no se rompió —vivieron felizmente infelices hasta que la

muerte de Edward, acaecida en 1967, los separó—. Jo murió diez meses después, tras pasarse media vida diciendo que esperaba morir «junto a él» y escribiendo en su diario: «Ed es el centro mismo de mi universo».

Edward Hopper merece, por supuesto, el mérito de sus logros, pero no es casualidad que su carrera careciese de dirección hasta que conoció a Jo. La suya fue una colaboración creativa que dio lugar a algunas de esas imágenes memorables capaces de marcar toda una época, en este caso, el siglo XX estadounidense. Paisajes naturales, paisajes urbanos, interiores y retiros campestres, todo ello en una obra que destaca por su homogeneidad y su fuerza psicológica. Los cuadros de Edward Hopper pueden leerse de muchas formas, pero, en esencia, todos tratan exactamente sobre lo mismo: Edward Hopper.

La mansión abandonada sobre la colina, el faro desolado, el tipo en el bar, absorto en sus propios pensamientos, la habitación vacía iluminada por el sol: todos son Edward Hopper. Él hablaba poco sobre su obra —y en general—, pero de cuando en cuando aludía al carácter autobiográfico de sus cuadros. En 1933 escribió un breve ensayo titulado «Notas sobre la pintura», para acompañar una importante exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En él decía:

> En mi opinión, los grandes pintores que han tenido a su intelecto como maestro, han intentado forzar este medio tan renuente, la pintura, para registrar sus propias emociones. Cualquier cosa que me distraiga de este gran objetivo me aburre.

Volvió a tratar sobre lo autobiográfico en una entrevista televisiva de 1961, en la que dijo:

> Es el propio pintor el único que puede saber realmente [de qué trata su obra], aunque no haga tal vez ningún esfuerzo consciente para revelarse a sí mismo ante el público, pero ese, y no otro, es el objetivo final de la pintura.

Si a alguien le quedaba alguna duda de que sus cuadros trataban sobre él y su relación con el mundo y con la mujer con la que se había casado, él terminó de corroborarlo cuando afirmó:

> El gran arte es la expresión externa de la vida interior del artista, y es esta vida interior la que origina su visión personal del mundo […]. La vida interior de un ser humano es un reino vasto y variado.

Para no olvidar la finalidad de su arte, guardaba en su cartera una cita enmendada del escritor y crítico alemán Johann von Goethe:

> El principio y el fin de toda actividad literaria [Hopper añade: «donde dice “literaria”, puede decir también “artística”»] es la recreación del mundo que me

rodea mediante el mundo que está dentro de mí: todas las cosas se captan, se relacionan, se representan, se moldean y reconstruyen de un modo personal y original.

Saber esto es empezar a comprender en su justa medida los cuadros ambiguos y perturbadores de Edward Hopper, en los que predomina una sensación de alienación y de aislamiento. La tentación habitual es inventar una historia que se ajuste a la imagen. De hecho, es un impulso irresistible. A los pocos segundos de ver *Oficina por la noche* (1940), uno se encuentra montándose en su cabeza una novela en torno a la escena cargada de erotismo. El título del cuadro nos indica un momento y un lugar: una oficina por la noche. Dadas las convenciones sociales de Nueva York en la época en que se pintó, es razonable concluir que la mujer con un lápiz de labios rojo brillante y un vestido azul ajustado es una secretaria, y el hombre de aspecto angustiado, su jefe. Sabemos que la escena está ambientada al atardecer, y podemos suponer —a juzgar por la ventana abierta y la persiana bajada a medias— que es pleno verano. La fuente de luz que penetra por la ventana y brilla en la pared del fondo no es muy evidente. El sol se ha puesto y la oficina está en un bloque de pisos (según lo plantea Hopper), así que la luz no puede proceder de la calle, sino de otra oficina o de otro apartamento situado en un edificio adyacente, que también tiene su persiana semiabierta, lo que sugiere que nuestros furtivos protagonistas se encuentran al alcance de la vista de sus vecinos mirones. La figura femenina está de pie, junto al archivador, mirando un papel que ha caído al suelo al lado del escritorio en el que está sentado el hombre. Él mira una carta, pero no la lee. Su mente está en otra parte. Parece preocupado, nervioso, inseguro. Se sugiere una aventura ilícita entre ambos, pero ¿ha terminado o está a punto de empezar? No lo dicen, y no hay forma de escapar de la atmósfera misteriosa y aciaga de la habitación.

Es como una de esas populares imágenes del juego «descubre la bola», en la que el tema ha sido eliminado. ¿Es la nota en el suelo? ¿O algo que se acaba de decir o que está a punto de decirse? ¿O de hacerse? ¿O es esto demasiado reductor, demasiado simplista? Probablemente. El artista afirmó que sus cuadros no debían leerse como «anécdotas obvias, pues no es eso lo que se pretende». Aun así, sabemos, en este caso concreto, que la idea de la escena surgió cuando Hopper contempló los interiores de las oficinas del decimoctavo piso desiertas, mientras viajaba en el transporte público de noche. Y poco más. Es un cuadro típico de Hopper, que exige una explicación porque no la da. Hasta que uno cae en la cuenta de que la imagen no trata sobre dos extraños en una oficina, sino sobre el artista y su psique.

Jo posó para él en el papel de secretaria, llevando, tal como él le indicó, un vestido ceñido que dejaba ver sus pantorrillas. El hombre

mayor de la mesa es un trasunto del propio Hopper. La composición llevaba rondando algún tiempo por su cabeza; sus cuadros, dijo, llegan lentamente, tras «un largo proceso de gestación mental y una emoción creciente». Este periodo de «gestación» se aprecia con claridad si uno mira los estudios preparatorios que hizo para *Oficina por la noche*, en los que experimentó con diversas composiciones. En una de ellas, había un gran cuadro enmarcado en la pared del fondo y el hombre del escritorio se giraba hacia la mujer del archivador. En otro intento anterior, la silla de madera que aparece junto a la secretaria en la versión final estaba colocada en primer plano, cerca de la máquina de escribir. El trozo de papel en el suelo fue un añadido tardío.

Todo arte es, en mayor o menor medida, un autorretrato, pero el de Hopper lo es con más conocimiento de causa. No de forma literal, es decir, no reproduce sus propios rasgos —aunque se le reconozca en las figuras masculinas de muchas de sus obras—, sino que plasma su temperamento, o, como él mismo decía: su «experiencia interior». Su obra era, al mismo tiempo, una exploración y una revelación de cómo veía el mundo. Más allá de la palmaria tensión sexual reprimida que envuelve *Oficina por la noche* (algo que a él, al parecer, le encantaba, y a Jo no tanto), es, como todos sus cuadros, un estudio de la soledad. «Probablemente sea un reflejo de mi propia soledad —dijo. Y añadió —: No sé, podría ser, también, un reflejo de la condición humana». ¿Podría? Lo es. Por eso sus imágenes resuenan en nosotros con tanta intensidad. El genio de Hopper consistió en sacar a la luz una verdad en cuyo relato participamos todos, y en hacerlo mediante pinturas profundamente personales. Pocas personas se nos antojan tan solitarias o tan espartanas como Edward Hopper, pero esa predisposición a la introspección, o a la melancolía, no es tan inusual. Todos nosotros sabemos qué se siente cuando se está solo, y lo reconocemos de inmediato cuando el artista hace visible esa emoción. Hopper se consideraba un pintor objetivo y realista que utilizaba «los fenómenos naturales para comunicar algo más profundo. Ese ha sido siempre mi objetivo. Tal vez, porque dichos fenómenos son un vocabulario universal».

Esos fenómenos a los que se refería solían ser transitorios, efímeros: la luz que da en el rostro de un hombre mientras mira una carta, la brisa que sopla en una habitación y agita una persiana. La soledad que describía con tanta precisión no era la obvia, la que sufre un presidiario en su celda o alguien perdido en el desierto. Su coto de caza era Nueva York, uno de los lugares más densamente poblados del planeta. Fue allí donde buscó la alienación como una garza al acecho de peces en la orilla de un río, esperando con paciencia el más breve atisbo de su presa para apoderarse de ella en el lapso de una fracción de segundo e inmortalizarla en el lienzo. Las capturó en los bloques de

oficinas y cafés de Manhattan, y en sus bares y edificios. Sus ojos menudos y brillantes las detectaron en la fachada bañada por el sol de una casa familiar victoriana y en un restaurante nocturno, en un tranquilo miércoles de verano. Iba deteniendo el mundo hasta que este se paraba de forma definitiva. Iba eliminando los detalles y ornamentos innecesarios en un laborioso proceso de reducción de la imagen a sus componentes básicos. La luz siempre desempeñó un papel central en sus cuadros, hasta el punto de convertirse en un personaje más. La utilizaba tanto para iluminar como para intimidar: una presencia fantasmal y efímera que aparece a través de las ventanas abiertas como un espíritu procedente de otro mundo.

En otra vida, Edward Hopper habría sido, quizá, director de cine. Le encantaba ir al cine. Era su modo de superar los periodos de bloqueo creativo. Una vez declaró: «Cuando no tengo ganas de pintar, voy al cine durante una semana o más». Hay en sus imágenes un guiño evidente a las legendarias estrellas de Hollywood, como Cary Grant y Lauren Bacall, en los personajes de aspecto reservado que habitan sus cuadros, cuadros que no solo poseen una calidad cinematográfica, sino que a veces tienen el cine como tema.

Cine en Nueva York (1939) es una de sus imágenes más icónicas. Está ambientada en una sala de cine vacía, salvo por un hombre de mediana edad y una mujer con sombrero de fieltro sentados a dos filas de distancia. Están mirando una película. Nuestro punto de vista se sitúa al final de una de las filas, hacia el fondo de la sala, lo que nos permite ver la salida y las escaleras más allá. Una acomodadora de pelo rubio (Jo, una vez más) está apoyada en la pared del fondo, junto a las escaleras, ajena a la película que se proyecta al otro lado de la columna ornamentada que divide el cuadro en dos partes. La pareja de clientes se pierde en el mundo ficticio de la película, la acomodadora se pierde en sus pensamientos. Ni que decir tiene, tratándose de un personaje de Hopper, que su aspecto es el de alguien con problemas. El ribete rojo de su atuendo resuena con las cortinas rojas que enmarcan la escalera y el azul de su uniforme se repite en la alfombra estampada sobre la que se encuentra. Shakespeare escribió obras de teatro dentro de obras de teatro, Hopper pintó una película dentro de una película.

Su admiración por los cineastas era recíproca, desde su época hasta la nuestra. Muchos han sido y son los directores devotos de la estética arisca de Hopper. Ahí están *El sueño eterno* (1946), de Howard Hawks, *La ventana indiscreta* (1954) y *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, *Días del cielo* (1978), de Terrence Malick, *Lejos del cielo* (2002), de Todd Haynes, o *El hombre de Chinatown* (1982) y *El fin de la violencia* (1997), de Wim Wenders. El artista estaría encantado de saber cuánto lo aprecian aún los maestros de su pasatiempo favorito.

Sin embargo, no fue el cine su principal influencia artística. Un viaje a Europa en 1906 resultó ser la experiencia formativa que moldearía el estilo y el pensamiento de Hopper. Vio *La ronda nocturna*, de Rembrandt, en el Rijksmuseum de Ámsterdam y se dio cuenta por primera vez de las posibilidades dramáticas de acentuar las luces y las sombras. Luego vino una prolongada estancia en París, donde descubrió a los poetas simbolistas, como Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, y aquel hallazgo despertó en él un profundo amor por la literatura francesa que no lo abandonaría ya nunca. Allí pudo estudiar, también, los cuadros de Manet y las esculturas de Rodin. Pero, sobre todo, fue la obra del impresionista francés Edgar Degas la que le enseñó a hacer cuadros evocadores a base de matices oscuros. Las pinturas de Degas sobre bailarinas de ballet y bebedores le revelaron a Hopper el dinamismo que podía generar el acto de recortar una imagen, el escalofrío «voyeurista» que provoca la adopción de un punto de vista elevado y el potencial narrativo de hacer que los protagonistas miren hacia otro lado.

A esta lista de trucos compositivos, Hopper añadió el despliegue de un elemento horizontal audaz en el primer plano compositivo para proporcionar una estructura a sus psicodramas: una pieza sólida de escenografía para desencadenar juegos mentales. También se tomó libertades con la perspectiva, engañando a la lógica pictórica no solo para sacarle partido formal (efectos de iluminación, etc.), sino para añadirle a la imagen la sensación psicológica de que algo no está bien. Así lo hizo en *Oficina por la noche*, donde nos presenta simultáneamente dos puntos de vista. El primero es una vista de pájaro —tal y como se aprecia cuando se está frente al cuadro— que se centra en el hombre sentado. El segundo se sitúa en un ángulo de cuarenta y cinco grados, más cerca de la altura de los ojos. Se construye a partir de la línea vertical del marco de la puerta cercana y de la línea diagonal establecida por el borde delantero de la mesa sobre la que se encuentra la máquina de escribir. Desde este punto de vista, la mujer es la protagonista y sus preocupaciones dominan la narración.

La duplicación de los puntos de vista es algo más que un truco óptico. Como en todo lo que hace Hopper, hay un mensaje implícito, complementario de la acción que se desarrolla en el lienzo. Nunca explicó qué quería decir con exactitud; si lo hubiera hecho, no habría habido necesidad alguna de pintarlo. Pero no es descabellado pensar que al menos una de sus preocupaciones era la incertidumbre inherente a la vida misma, en la que hay muchas formas distintas de mirar, puntos de vista alternativos que considerar.

Nosotros vemos a diario lo mismo que Hopper, solo que no llegamos a ser conscientes de ello. Un instante fugaz de duda se va tal como

vino, sin dejar huella. Solo cuando contemplamos uno de sus cuadros recordamos, si no el momento concreto, sí la sensación, y esta sensación nos encoge el estómago. Ese leve sentimiento de miedo e incertidumbre que hemos sepultado, ese barrunto de desesperanza pasajera y de aislamiento que hemos ignorado.

Él los sentía en lo más hondo de sí, y muy a menudo. Sabía cómo colocar esas emociones en la mirada meditabunda de sus personajes. Los protagonistas de los cuadros de Edvard Munch gritaban contra el mundo, los de Hopper lo hacen en silencio desde sus propias almas. Son nosotros mismos, nuestras engañosas apariencias que, si se observan lo suficiente, dejan caer durante un instante su máscara y revelan la angustia que llevamos dentro. Sobre esos instantes se abalanzaba, una y otra vez, Hopper, aquel hombre tan parco en palabras que, cuando recibió la Medalla de Oro de la Academia Americana de las Artes y las Letras, pronunció un discurso en el que se limitó a decir únicamente: «Gracias». Su medio era la pintura, ese era su lenguaje, uno mucho más elocuente que el de la mayoría de nosotros, articulado a base de cuadros pensativos e inquietantes sobre el aislamiento; cuadros que nos hablan de tú a tú a todas las almas solitarias.

ARTEMISIA GENTILESCHI: VER DRAMÁTICAMENTE

Dicen que la historia la escriben los vencedores. Puede ser. Pero Artemisia Gentileschi nos muestra de un modo admirable —y bastante gore— que hay más de una forma de mirar al pasado y de contar su historia.

Históricamente, el arte ha sido casi siempre cosa de hombres y para hombres. La desigualdad de género viene de lejos y los museos de todo el mundo lo corroboran, con sus colecciones de obras concebidas y realizadas de forma abrumadora desde un punto de vista masculino. Es un sesgo histórico que ha otorgado a los hombres el privilegio indiscutible de establecer las reglas artísticas. Por ejemplo, en las pinturas occidentales, las mujeres suelen ser retratadas con un niño, o desnudas, o en actitud sumisa, o las tres cosas a la vez, como en *La tempestad*, de Giorgione (1508), en la *Alegoría del triunfo de Venus*, de Agnolo Bronzino (1545), en *Venus y Cupido*, de Guido Reni (*c*. 1639), y en *Te rerioa*, de Paul Gauguin (1897). Son solo unos pocos ejemplos de una larga lista de modos de representar a la mujer sancionados por la tradición e ideados para complacer a la mirada masculina.

La situación ha mejorado, sin duda, en la actualidad, aunque dista mucho aún de ser perfecta. Las mujeres artistas rara vez reciben el mismo reconocimiento que los hombres por su trabajo, ni por parte de la crítica, ni por la del mercado. Eso, hoy en día. Imagínese lo que era hace cuatrocientos años, en la Italia del Barroco, donde una mujer no tenía más remedio que vivir sometida a algún hombre: al padre, primero, y al marido, después, cuando alcanzaba la adolescencia y los hombres negociaban su matrimonio como si se tratase de una transacción comercial más. La tercera opción era consagrarse a Jesucristo, recluidas en un convento. Las mujeres no tenían prácticamente ningún derecho político, apenas podían acceder a una educación y la posibilidad de vivir de forma independiente les estaba prohibida por la ley.

A la luz de todo esto, los logros de Artemisia Gentileschi (1593-1654) son, sin duda, extraordinarios. No solo se las arregló para sortear la cultura misógina de la época erigiéndose en una de las principales artistas de su tiempo, sino que lo hizo mediante obras que transformaron de un modo radical el punto de vista establecido sobre los hechos bíblicos e históricos —los temas esenciales de la pintura del

Renacimiento y del Barroco—, para centrar la acción en las mujeres heroicas y bravas.

Artemisia Gentileschi consiguió introducir en el arte una perspectiva y un personaje totalmente nuevos y en las circunstancias más hostiles; algo, sin duda, tan insólito como pillar una insolación en una mina: la visión de una mujer independiente, intrépida y con talento sobre las historias del Antiguo Testamento que todo el mundo conocía. Los tipos fornidos pasaron a ser zoquetes desconfiados, y las mujercitas enfermizas fueron barridas de un plumazo. En su lugar emergieron figuras femeninas llenas de poderío y determinación, como la joven viuda Judit, a quien el lujurioso general del ejército asirio, Holofernes, invita a su tienda. El caudillo no alberga buenas intenciones, ni para Judit ni para sus paisanos: sus planes son acostarse con la dama y arrasar su patria al día siguiente. Pero ha juzgado mal la situación y ha subestimado a la viuda, que le anima a beber hasta desmayarse. Craso error. Apenas había comenzado a roncar tendido en su cama, cuando Judit tomó su espada y lo degolló sin contemplaciones.

Judit decapitando a Holofernes (1620) es la pintura más horripilante que usted verá jamás. La artista captura el preciso —y espantoso— clímax de la historia, con la sangre brollando a borbotones y los ojos de Holofernes saliéndosele de sus órbitas, mientras la viuda de pelo castaño agarra su barba con la mano izquierda y lo va degollando con la derecha. En el fondo de la imagen se encuentra la criada de Judit, cómplice voluntaria de la brutal carnicería.

La fábula se había pintado muchas veces antes, siendo, quizá, la más conocida la versión de Caravaggio (1571-1610), cuyas técnicas y estilo adoptó —y adaptó— Gentileschi. Pero su interpretación de los protagonistas difiere totalmente de la de Caravaggio, que acababa de fallecer y que retrató a Holofernes según los cánones idealizados del machote que nos legaron los antiguos desnudos masculinos griegos, con la luz envolviendo la flexible musculatura del general, mientras sus bíceps despuntan y sus pezones se yerguen. Artemisia, sin embargo, nos ofrece una perspectiva bastante distinta. Su Holofernes es una figura de aspecto más flácido, carente de la vitalidad y el erotismo del de Caravaggio. La diferencia entre ambos tratamientos del personaje está muy clara, aunque no tanto como la que se da entre las respectivas representaciones de Judit. Caravaggio nos muestra una especie de palomita rubia cuya expresión facial sugiere que está más ocupada en un arreglo floral que en cortarle la cabeza a un guerrero. La Judit de Artemisia, en cambio, es mucho más audaz y para nada delicada como en la imaginación masculina; es una joven resuelta que se ocupa del asunto con la concentración y la destreza propias de un carnicero del barrio en una ajetreada mañana de sábado. Sus antebrazos son voluminosos y sus manos grandes como platos. No hay

remilgo alguno en su expresión fría y profesional.

El cuadro de Gentileschi es más que una respuesta al mismo tema que había pintado Caravaggio una década antes. Es un momento revolucionario de la historia del arte, en el que una artista nos muestra a una heroína con cualidades consideradas hasta el momento como «masculinas»: una líder fuerte e impávida, valiente y brutal a partes iguales. Se nos muestra, también, una vieja historia a la que una pintora dispuesta a desafiar los prejuicios —y capaz de hacerlo— le ha dado una nueva vida. Gentileschi se negó a comulgar con las versiones de Judit tipificadas por la tradición; sabía demasiado bien lo que significaba ser una mujer en un mundo de hombres, algo que, desde luego, no implicaba someterse a ellos porque sí. Sabía lo que era luchar para que se la tuviera en cuenta, para que se la escuchara, para que se le creyera. A Judit no la habían engañado para que entrara en la tienda de Holofernes: formaba parte de su plan. Se había dado cuenta de que tenía que combatir el fuego con fuego, algo que Artemisia también sabía muy bien por experiencia propia.

Nació en Roma en 1593. Su padre, Orazio Gentileschi, era un artista que había entablado amistad con Caravaggio y había aprendido de él la técnica del «claroscuro», mediante la cual el pintor acentúa el contraste entre la oscuridad y la luz para modelar las formas y crear una sensación de dramatismo. Orazio se dio cuenta muy pronto de que su hija compartía su talento artístico y contó con ella como aprendiz en su estudio. Y la niña causó sensación.

En 1610, con solo dieciséis años, Artemisia pintó *Susana y los viejos*, otro relato clásico del Antiguo Testamento. Cuenta la historia de la virtuosa Susana, quien, al darse un baño creyéndose sola, descubre que dos hombres lascivos la espían. Estos la hostigan y la amenazan con acusarla de adulterio —un pecado castigado con la muerte— si se niega a someterse a sus requerimientos.

El cuadro es un logro impresionante para una persona tan joven. Lo pintó bajo la tutela de su padre, Orazio, que posiblemente participara en el proceso. El modelado del cuerpo desnudo de Susana, la mezcla de colores utilizada para las prendas y el juego de sombras son técnicas que aún estaba aprendiendo en el taller paterno. Pero la emoción y la amenaza palpable que transmite el cuadro son pura Artemisia. Para ella, era un asunto personal.

Las insinuaciones sexuales no deseadas no le eran ajenas. No le costaba trabajo, por tanto, identificarse con el suplicio que había padecido Susana. Y por más y aún más terribles razones. Cuando estaba trabajando en dicha pintura, su padre empezó a colaborar con un artista llamado Agostino Tassi, que acosó agresivamente a Artemisia. Ella lo rechazó. Él la atacó. Ella se defendió. Pero él era más fuerte.

Tassi fue juzgado por violarla en 1612. Lo condenaron, pero no antes de que el tribunal comprobara que Artemisia decía la verdad, para lo cual la torturaron aplastándole los dedos hasta que, ciega de dolor, y entre alaridos, repitió sin cesar: «¡Es verdad! ¡Es verdad! ¡Es la verdad!».

Aquel hecho acabó definiendo a Artemisia Gentileschi como artista y como figura histórica. Algunos comentaristas sugieren que *Judit decapitando a Holofernes* es una obra de arte nacida del deseo de venganza. Y puede que lo sea, o en parte, al menos. Pero reducir una obra semejante —y a la mujer que la creó— a una lectura tan pobre es infravalorar —si no directamente negarle— su importancia como figura fundamental en la historia del arte.

Gentileschi fue, antes que nada, una artista excepcional. Su dominio de la composición, del color y de la línea es notorio. Su modo de representar las figuras es de un refinamiento inusual, así como su uso dramático de la luz. Además, la atmósfera que transmiten sus cuadros es inigualable. Artemisia Gentileschi tiene todo el derecho del mundo a ser considerada una de las mejores pintoras de todos los tiempos, independientemente de su sexo o de su biografía.

¡Claro que pudo haber tenido a Tassi en mente cuando pintaba la hoja de la espada clavándose en muchos de los personajes masculinos que pueblan sus impactantes y portentosos cuadros! Pero no era esa la razón por la que los pintaba. Lo hacía por encargo. Este tipo de escenas estaban de moda en la Italia del siglo XVII, donde el arte barroco, con sus exageradas florituras y su teatralidad operística, se prestaba a las narraciones grandiosas y sanguinarias. Hay una cualidad cinematográfica en su obra que ha influido en directores de la talla de Orson Welles o Martin Scorsese. Hoy en día, la gente va al cine para ver una película de terror; en la Italia del Barroco, hacía cola para contemplar cuadros de terror.

Artemisia se mudó a Florencia tras el trauma de su juicio, con un marido recién adquirido cuya función era permanecer en segundo plano y consagrarse a su talento. Anunció su llegada no con una, sino con dos versiones de *Judit decapitando a Holofernes*, seguidas de la magnífica y furtiva *Judit y su sirvienta* (1614-1615), la continuación de la historia, en la que se ve a las dos jóvenes intentando huir con la cabeza recién cortada del general en una cesta de mimbre.

Aquellas pinturas se proponían llamar la atención de los ricos y refinados prohombres de Florencia, incluida la todopoderosa familia Médici. Artemisia logró hacerse un nombre en uno de los mercados más competitivos del mundo para un artista. Se convirtió en la primera mujer aceptada como miembro de la Accademia delle Arti del Disegno. Los coleccionistas se peleaban por su obra, tan buena como la de sus colegas masculinos, pero con el atractivo añadido de la

novedad. Artemisia era muy consciente de esto y no perdió el tiempo. Le sacó partido a su situación produciendo una serie de mártires femeninas a partir de su autorretrato. Estos autorretratos tenían la doble ventaja de ser excelentes vehículos para promocionar su talento y de no resultar demasiado costosos, entre otras cosas, porque no tenía que pagar a la modelo.

En el *Autorretrato como santa Catalina de Alejandría* (1615-1617), Gentileschi encarna a la mártir cristiana del siglo IV santa Catalina, otra mujer que había sufrido tortura a manos de los hombres. Mira directamente al espectador, en una postura de tres cuartos, con la cabeza ligeramente inclinada y una expresión inescrutable en su rostro. Su mano izquierda descansa sobre una rueda de madera rota (la rueda de Catalina) con púas de metal diseñadas para romper sus huesos antes de matarla. Su mano derecha, que sostiene la palma de los mártires, se apoya en su corazón.

El arco dorado de la palma resuena con el de la aureola de la parte superior del cuadro y el del manto, en la parte inferior. Una única fuente de luz destella en la manga blanca de la camisa, acentuando su presencia en el primer plano de la composición. La mirada del espectador se dirige entonces hacia los pliegues de su vestido de seda roja, antes de desplazarse hacia arriba y desembocar en su ojo izquierdo, que parece darle un toque de advertencia.

Y *santa Catalina* es, sin duda en ese sentido, un autorretrato de Artemisia Gentileschi: una artista que triunfó porque tuvo el ingenio y la habilidad suficientes como para no aceptar sin más los relatos convencionales, para volver sobre ellos de nuevo, sin intermediación. Se quitó la venda de los ojos —la de lo asumido, la de la arrogancia— y nos mostró lo que nos habíamos estado perdiendo en todas esas historias clásicas: un punto de vista femenino.

AGNES MARTIN: VER LOS SENTIMIENTOS

Agnes Martin no miraba lo que pintaba con sus ojos, sino que lo imaginaba brotando desde lo más profundo de su inconsciente hasta la superficie, como burbujas, y después reproducía las sensaciones que experimentaba. La contemplación y la meditación eran sus formas de ver.

Decir que Agnes Martin (1912-2004) era una asceta sería como decir del Joker que es un poco revoltoso. Se queda corto. Agnes no es que se las apañara sin comodidades: lo hacía sin ningún tipo de comodidades. Vivía sola en una meseta aislada, en Nuevo México, sin agua corriente ni electricidad. Tenía un baño, es verdad. Pero no en un acogedor rincón de su cabaña de adobe, sino en el patio. Lo llenaba con cubos de agua fría a las diez de la mañana y esperaba que, a las cuatro de la tarde, poco antes de la puesta de sol, estuviera lo suficientemente caliente para bañarse.

Se cuenta que una vez le dijo a un hombre que la consideraba su amiga que ella no tenía amigos, y que él era uno de ellos. Si uno tuviera que formarse una opinión, así, a bote pronto, de esta artista recluida que pasó cuarenta años de su vida dibujando finas cuadrículas en lienzos de 190 × 190 cm, llegaría probablemente a la conclusión de que era un bicho raro de pura cepa.

Los vecinos que pasaban por su casa para ofrecerle pasteles y galletas eran recibidos a punta de pistola. Los cuadros que no estaban a la altura de su criterio de excelencia los acuchillaba y los destruía —el 95 por ciento de la obra que realizó en su vida sufrió ese destino—. Y, si la inspiración no la llamaba, no pintaba. Y así podía pasarse días, semanas o el mes entero. En una ocasión, tras el gran éxito de la exposición de su arte abstracto geométrico que se celebró en la década de 1960, abandonó por completo los pinceles… durante siete años.

Hay dos explicaciones para este comportamiento errático en apariencia. La primera es su concepción zen de la creación artística, que requería de largos periodos de soledad, y la segunda es que era esquizofrénica. Si las dos cosas están o no interconectadas da lo mismo; la cuestión es que Agnes Martin no era un bicho raro, sino una enferma crónica, profundamente espiritual, inteligentísima, sensible y con mucho talento, centrada en su obra, muy metódica. La soledad era

su material. Igual que un pintor de paisajes se alimenta de la naturaleza y un retratista de un modelo, era la soledad lo que le permitía ver.

Era una cazadora en la selva de su imaginación: siempre acechando, observando, intuyendo; preparada. Su presa no eran las ideas ni los sueños ni nada asociado al mundo material; era algo mucho mucho más difícil de localizar: las visiones, imágenes que salían a flote desde lo más profundo de su inconsciente y que aparecían como composiciones completamente formadas para que ella las transpusiese al lienzo que había preparado, a la espera de que se manifestaran. Se sentaba hora tras hora, día tras día, en una pequeña silla de madera colocada contra una pared desnuda y enlucida, en un rincón de su exiguo cuarto. Y esperaba. Y esperaba. Y esperaba. Tratando de *no* pensar, pues el conocimiento era el enemigo; tenía que encontrar un modo de estar y de ser en el que su mente lograra ser libre por completo para poder vagar por donde quisiera. Los pensamientos eran barricadas, cualquier perturbación era catastrófica. El objetivo era alcanzar un estado de meditación profunda, de desconexión mental. Solo cuando lo lograba, era posible que se produjera la esperada visión. Al final, cuando esta aparecía, adoptaba una forma predecible, bidimensional, de 190 cm por cada lado, y basada en un patrón de líneas horizontales o verticales, pintadas con un color apagado. Sus cuadros eran siempre abstractos en apariencia, pero para nada en lo que respecta a su significado. Y esto es muy importante. Es lo que distingue a Agnes Martin y la convierte en una artista muy peculiar y que tiene mucho que ofrecer a quien se aproxima a su obra.

Es cierto que ella describió sus cuadrículas geométricas como obras expresionistas abstractas, pertenecientes a ese movimiento colorista que surgió en Nueva York una década después de la Segunda Guerra Mundial, cuando artistas de la talla de Mark Rothko y Barnett Newman pintaron sus lienzos en uno o dos colores para evocar una respuesta espiritual en el espectador. Lo que perseguían era un arte no objetivo, un arte en el que no hubiera ningún indicio del mundo real, ningún asidero al que el espectador pudiera aferrarse: se había concebido para liberarnos del tedio de la existencia cotidiana. En las obras no había tema, más allá de los colores y patrones que el artista creaba y los efectos psicológicos que producían en nosotros. Agnes Martin *sí* tenía un tema, algo que la diferencia de los expresionistas abstractos puros. De hecho, en el fondo era una artista figurativa.

Sus imágenes abstractas no pretendían solo evocar un sentimiento en el espectador; eran más ambiciosas, tanto en su concepto como en su realización. El objetivo de Agnes era hacer visibles nuestros sentimientos más internos. Su tema eran nuestras emociones más optimistas. Esas transmisiones que sentimos en nuestro interior, pero

que no podemos ver. ¿Qué aspecto tiene, por ejemplo, el sentimiento de felicidad profunda? ¿O la inocencia? ¿O el amor? Son preguntas que rara vez paramos a hacernos, pero que Agnes Martin pasó las últimas cinco décadas de su vida tratando de responder. Y eso es lo que hizo durante todo el tiempo que estuvo sentada. Buscar respuestas. Esperar lo que ella llamaba «una inspiración», la manifestación visual de una emoción que le permitiera hacer tangible lo intangible.

Irónicamente, tratándose de alguien que afirmaba no tener amigos, una de sus obras más famosas es *Amistad* (1963), una composición abstracta de 190 cm de ancho y realizada con pan de oro que representa la emoción que se siente cuando alguien se preocupa por ti y tú te preocupas por él. Se pintó en una época en la que Agnes tenía muchos amigos, mucho antes de pintar *De espaldas al mundo* (1997): su meditación —en seis paneles, pintados al pastel— sobre el aislamiento. Antes de eso, a finales de la década de 1950 —sin haber dado aún la espalda al mundo— vivía en un enclave de artistas en los *lofts* semiderruidos del muelle de Coenties, en el Bajo Manhattan, donde en otro tiempo se habían fabricado velas de barcos. Su estudio tenía vistas al East River y estaba tan cerca del agua que Agnes «alcanzaba a distinguir las expresiones faciales de los marineros». Sus compañeros, Ellsworth Kelly, Robert Indiana y James Rosenquist, formaban parte de su grupo de amigos bohemios que tomaban café y fumaban cigarrillos en la azotea del edificio mientras Hans Namuth (el hombre que hizo esas famosas fotos de Jackson Pollock dando zancadas y vertiendo pintura directamente de una lata sobre un lienzo pegado al suelo) los fotografiaba.

Amistad capta esa época de su vida. Es un cuadro edificante: una obra maestra que celebra la afinidad, un sentimiento que Martin hace surgir y exhibe con una alegría burbujeante. Y es que es así como se siente la amistad: como algo cálido, rico, brillante y con textura, un efecto óptico que consiguió practicando incisiones sobre un patrón similar al del papel cuadriculado en una superficie dorada, para que aflorase el rojo *gesso* que hay debajo.

La obra es el resultado de décadas de ensayo y error en las que Agnes pasó del retrato al biomorfismo surrealista de Joan Miró. Casi todos estos primeros trabajos acabaron en la hoguera. Por fin, a sus cuarenta y tantos —es decir, a finales de los cincuenta— encontró un estilo de pintura (la cuadrícula), junto con un tema (los sentimientos), en los que trabajaría durante el resto de su vida. Piet Mondrian (1872-1944), el pionero holandés de la composición minimalista que trabajaba también con líneas horizontales y verticales, fue una gran influencia para ella. Mondrian afirmaba que los ejes X e Y representaban todos los opuestos conocidos: bueno/malo, frío/

caliente, masculino/femenino, noche/día. Los colores primarios que utilizaba expresaban, a su vez, todas las emociones conocidas. Sus cuadros eran siempre asimétricos, un recurso estructural que utilizaba para provocar una tensión delicadamente equilibrada que atrapara al espectador, obligado a enfrentarse de manera simultánea a la perfección y a la imperfección. Mondrian lo obliga a uno a mirar, no cabe duda.

Agnes desarrolló los métodos del artista holandés para crear un sistema propio de producción de imágenes que tuvieran un poder de atracción similar. Tomó su concepto de los opuestos y, mezclándolo con la filosofía de Platón sobre las formas ideales, dio con un nuevo modo de combinar lo impecable y lo imperfecto. Se basaba en lo que, en un principio, parecía una composición perfectamente simétrica, consistente en un lienzo cuadrado, sobre el que dibujaba con sumo cuidado un patrón cuadricular rígido a partir de un logaritmo complejo, antes de aplicar sobre él finas capas de pintura. Orden, orden, en todas partes. Hasta que se mira con detenimiento y de cerca (Martin recomendaba pasar al menos un minuto contemplando uno de sus cuadros). De pronto, todo ese orden se ve socavado por las limitaciones de la mano humana, propensa a los errores. Lo que desde lejos parecía una cuadrícula dibujada con absoluta precisión está repleto de errores cuando se mira más de cerca, ya que los pequeños garabatos y los trazos desiguales de su lápiz de grafito hacen que la composición reverbere y se desdibuje sobre el lienzo imprimado, pero inacabado (sin pulir).

El pan de oro que utilizó en *Amistad* fue una anomalía para una artista que practicaba la humildad, sospechaba del materialismo y detestaba el orgullo. Por lo general, su paleta se compone de colores menos ostentosos. Comenzó con grises, marrones y negros antes de decantarse por tonos pastel de azul, rosa y blanco roto. Sí mantuvo en todo momento las cuadrículas, las líneas horizontales y los grandes lienzos cuadrados; al igual que su técnica de dibujo manual, que les otorgaba una cualidad musical a sus superficies planas: un vibrato brillante que uno oye sonar ante sus ojos.

Los cuadros de Agnes Martin son un antídoto contra el extenuante ritmo de vida del siglo XXI. Lo normal, para nosotros, es ir siempre de cabeza, pero ella buscó la quietud mediante la práctica de la meditación, influida por el budismo. Se alejó del ruido y trató de habitar en un estado de calma total. «Sin la conciencia de la belleza, la inocencia y la felicidad, no se puede hacer obras de arte», afirmó. En aquel estado de quietud, una imagen se materializaba en su imaginación. Ella ignoraba su procedencia, pero sabía que vendría. Para Agnes, ver pasaba por cerrar los ojos. Y lo que veía entonces era la pura emoción revelándose, porque «la belleza —como ella misma

dijo— no se ve: se siente».

Solía jugar con los niños pequeños a un juego sobre la percepción, en el que les mostraba una rosa y les preguntaba después si les parecía bella. «Sí», respondían. Luego, la artista colocaba la rosa en la espalda de uno de ellos y le preguntaba si seguía siendo bella. «Sí», respondía de nuevo el niño. ¡Ajá! ¡Eso es! No es necesario ver la rosa para saber que es bella: la sola palabra «rosa» basta para suscitar en nuestro interior una respuesta, un sentimiento. El objetivo de Agnes era mostrarles a aquellos niños —y a nosotros— esa sensación de belleza trascendental, y lo hizo en otra de sus creaciones de 190 cm, *Rosa* (1966).

A primera vista, no parece gran cosa. Un lienzo grande y cuadrado con un patrón repetitivo apenas distinguible, oscurecido parcialmente por finas capas de pintura acrílica de color crema. Uno podría sentir la tentación de desecharla sin más: otra pieza insustancial de arte moderno; otro traje nuevo para el emperador. Pero si se queda un rato frente a ella, si trata de sintonizar con la longitud de onda de Agnes, si permite que el cuadro venga a él, será recompensado con creces. Percibirá un brillo rosado bajo la superficie acuosa y marrón con aspecto de hongo, y una disonancia suave y palpitante en la cuadrícula dibujada a mano, causada por los cuadrados defectuosos que entran y salen de foco. Es como si tuviera una vida interna propia y transmitiera ligereza y pureza a través de su compleja superficie. «Lo que me interesa es la experiencia sin lenguaje, silenciosa —dijo una vez la artista, antes de añadir—: Y el hecho de que esta experiencia pueda expresarse en una obra de arte, que carece de palabras también, que es silencio».

Me sorprendió encontrarme con *Rosa* en la Colección Peggy Guggenheim de Venecia. Incluso me emocioné, algo que no esperaba; en realidad, me sentí abrumado. Siempre supe lo que era la belleza, conocía la sensación, pero nunca la había visto.

No cabe duda de que el frágil estado mental de Martin influyó en sus obras. Buscaba serenidad y orden en medio del caos; crear imágenes de inocencia y felicidad para disipar los pensamientos horribles y oscuros. Lo hacía volviéndose hacia su interior, clausurando el mundo para alcanzar a verlo con más claridad. El paréntesis entre 1967 y 1973, cuando abandonó el arte tras regalar sus pinturas y lienzos, fue, en realidad, un reajuste necesario: se había convertido en una especie de estrella del mundo artístico durante su estancia en Nueva York. La atención y los aplausos le resultaron intolerables, tanto desde el punto de vista creativo como desde el moral. La soberbia se le subía a la cabeza, igual que la presión de los coleccionistas exigiéndole cuadros. Todo era demasiado frívolo para una mujer que había nacido en un hogar presbiteriano de

Saskatchewan (Canadá).

Se marchó para aprender a mirar de nuevo, y descubrió que podía percibir con más claridad cuando estaba sola, en la naturaleza, sin jaleo ni distracciones. Allí se dio cuenta de que ver no era pensar, sino sentir. Todo lo que tenía que hacer era sentarse y esperar pacientemente la llegada de una inspiración. Y eso es lo que hizo hasta el día en que murió, en 2004, a los noventa y dos años.

JENNIFER PACKER: VER LO QUE FALTA

Jennifer Packer observa la ausencia, una forma de mirar y percibir determinada, en parte, por su conocimiento académico de la historia del arte occidental y, en parte, por su experiencia como mujer negra estadounidense en la tercera década del siglo XXI.

A veces se topa uno con un artista que no solo le hace ver de nuevo, sino también pensar de nuevo. Y eso es precisamente lo que consigue la pintora afroamericana Jennifer Packer, afincada en el Bronx y licenciada en Yale. Una artista dueña de una mirada muy peculiar y personal, que confiere a sus retratos y bodegones una marcada sensación de añoranza. A diferencia de muchos de nosotros, cuando Packer visita una de las grandes instituciones de arte del mundo occidental —con sus celebérrimos Leonardos, Rembrandts y Picassos — no se queda pasmada admirando sin más las obras maestras que cuelgan de las paredes, sino que las observa con un ojo crítico afinadísimo e inusual. «Cuando recorro las colecciones de los museos —dice— veo todo lo que falta».

Jennifer Packer observa la ausencia, una forma de mirar y percibir determinada, en parte, por su conocimiento académico de la historia del arte occidental y, en parte, por su experiencia como mujer negra estadounidense en la tercera década del siglo XXI: una era poscolonial en la que los movimientos liderados por activistas, como el Black Lives Matter («Las vidas negras importan»), están logrando que la verdad resplandezca sobre el racismo y la desigualdad endémicos.

«Pienso en la representación de los negros en el género retratístico —dijo en la víspera de su exposición de 2020-2021 en la Serpentine Gallery de Londres—, en pasear por el Met y contemplar los Rubens, o cualesquiera otros cuadros por el estilo, que tratan de una decadencia financiada mediante la explotación, cuando menos cuestionable, de otras partes del mundo». Se da cuenta de la escasez de rostros negros y de la ausencia casi total de obras realizadas por mujeres negras. Piensa en lo que se pasa por alto, en lo que se rechaza: en lo que nos perdemos. Es «un tipo de borradura que quisiera refutar», dice.

Desde la infancia nos han enseñado que el arte es para mirar, pero Jennifer Packer nos enseña a no quedarnos en la simple mirada, sino a ver más allá. Es como una detective, que se toma las pinturas y

esculturas con las que se encuentra como una provocación intelectual que la impele a rellenar los espacios en blanco. Una obra de arte es el punto de partida, no el final. Habla de su visita a la capilla Contarelli, de San Luis de los Franceses, en Roma, cuando, siendo estudiante, se encontró con la famosa serie de san Mateo (1599-1601) que pintó Caravaggio, y comprendió por vez primera «lo que era capaz de hacer un cuadro». El arte religioso que conocía, como el de Miguel Ángel, era agradable y formal, pero Caravaggio estaba hundido hasta las rodillas en sangre y vísceras, en lo que —según sus propias palabras— era una «representación sombría, blasfema casi». Le mostraba lo que había faltado en el Renacimiento italiano.

A diferencia de la iluminación uniforme, característica de los frescos de Giotto del siglo XIV o de los retratos de Rafael del siglo XVI, las pinturas de Caravaggio estaban llenas de efectos dramáticos provocados por la interacción de la luz y la sombra. Esto significaba que Cristo no siempre aparecía radiante en sus cuadros, tal como solían mostrarlo otros artistas italianos de la época. Caravaggio puso a Jesús en la sombra. No para menospreciarlo, sino para humanizarlo. En la palmaria espectacularidad de sus cuadros, Packer detectó una especie de ternura.

Si «ver lo que falta» es lo que hace Packer por defecto cuando mira obras de arte, el mismo punto de vista se manifiesta en sus cuadros mediante su tema recurrente: la ausencia. Esta aflora en toda su obra. En *Jordan* (2014), por ejemplo, un retrato de tamaño medio de tres colegas artistas: Jordan Casteel —la que da título a la obra—, que aparece tumbada en el sofá, Tschabalala Self, que está sentada en un sillón, inclinada hacia delante y, un poco más escondido y de perfil, el rostro de su amigo Devan Shimoyama, en la esquina superior derecha. Todos están ahí, pero no del todo. Las figuras se caracterizan por su ambivalencia: aparecen y desaparecen como barquitos en alta mar. Tschabalala parece fundirse con su silla verde en una lenta desaparición —o aparición— que el efecto secuencial, creado por la repetición fantasmal de su cabeza y sus hombros, pone de manifiesto. Devan apenas es visible, ¿un producto de la imaginación de Packer, quizá? Y Jordan está en su salsa como estrella indiscutible de la obra, en el centro de la imagen, mirando hacia atrás, con expresión relajada, a la invisible autora del cuadro; su forma púrpura se va disolviendo en el sofá y objeto y sujeto se funden. Da la sensación de que llevan horas, incluso días, allí. Yendo y viniendo. El cuadro es abstracto en todos los sentidos de la palabra: por su información visual extractada, su indefinición y su síntesis narrativa. Nos cuenta una historia que no es toda la historia.

Packer nos da algo y nos lo quita al mismo tiempo. Por un lado, parece decir: «Estos son mis amigos, esta es la atmósfera de intimidad

que creamos cuando nos reunimos». Y, por otro: «No puedes ver dentro de nosotros, este momento ha pasado». Tituló su exposición de la Serpentine Gallery *El ojo no se sacia de ver*, un verso tomado del Eclesiastés 1:8, que habla de la insaciabilidad del ser humano:

> Todas las cosas dan fastidio. Nadie podrá decir: el ojo no se sacia de ver, ni el oído se harta de escuchar.
> Lo que fue, eso será, lo que se hizo, eso mismo se hará: nada hay nuevo bajo el sol.

Es raro encontrar un arte, en cualquier disciplina —literatura, música, cine, pintura, etc.—, que emocione de inmediato y atrape por completo y por sorpresa. Cuando esto ocurre, uno no lo olvida. Se acuerda hasta de la fecha y la hora. Me pasó cuando vi el cuadro de Willem de Kooning *Amanecer de dedos rosados en Louse Point*, a las 11 de la mañana del 15 de marzo de 1992. Y me volvió a pasar el 3 de diciembre de 2020, a las 10.14 horas en la Serpentine Gallery de Londres. En aquel momento, todavía andábamos inmersos en los confinamientos intermitentes provocados por la pandemia del COVID-19 y yo entré en la galería para ir al servicio, sin saber que la sala principal estaba abierta al público. Lo estaba, exhibiendo una nueva muestra de pinturas expresionistas de Jennifer Packer. Y yo me dispuse a recorrerla sin saber lo que me iba a encontrar. Dos horas más tarde, salí de la galería habiendo contemplado una de las mejores exposiciones de cuantas he podido ver en lo que va de siglo. Sus lienzos variaban en dimensiones y temáticas: había pequeños cuadros de flores, retratos de amigos de tamaño medio y grandes interiores llenando las paredes. Todos pintados al óleo. Todos esenciales. No había nada de relleno allí.

Tia (2017) es un retrato de 63,5 × 99 cm de una figura femenina sedente, en un sillón rojo, con los pies en alto. Está recostada, con la cabeza apoyada en una almohada y las cejas ligeramente alzadas por encima de unas gafas ejecutadas mediante rayaduras en la superficie del óleo. La mujer mira directamente al espectador con una expresión un tanto inquisitiva: una persona cercana, serena, vestida con ropas de color amarillo anaranjado, enmarcadas por muebles de color rojo intenso; colores cálidos, carácter frío. Y todos esos pequeños detalles que Packer añade a sus cuadros para crear un ambiente. La almohada está decorada con flores verdes, púrpuras y azules que armonizan con el estampado floral de los calcetines de *Tia*: florituras ornamentales sobre una imagen plana que me recuerdan a la famosa *Habitación roja* (1908) de Henri Matisse.

No es el único nombre que me viene a la mente cuando contemplo un cuadro de Packer. Sus exquisitas pinturas neogóticas de ramos funerarios, captados momentos antes de que las flores se marchiten,

recuerdan a las *vanitas* holandesas de los siglos XVI y XVII. También están presentes Henri Fantin-Latour y Édouard Manet, que, al igual que Packer, dotaron a sus cuadros de hondura psicológica. A ellos se suma el modernismo de Giorgio Morandi, cuyos conjuntos de botellas y jarrones vibran en el lienzo como si los atravesara una corriente eléctrica. Y también algunos artistas de hoy, entre los que destaca Kerry James Marshall, el pintor afincado en Chicago que, al igual que Packer, ha tratado de introducir la figura negra en el canon occidental. Por último, está la propia sensibilidad de la artista, determinada en parte por la política de Estados Unidos.

Sandra Bland era una mujer negra estadounidense de veintiocho años que conducía su coche por una carretera principal de Texas cuando un policía estatal la detuvo, en el condado de Waller, por no poner el intermitente para señalar un cambio de carril. Era una infracción de poca monta, por no decir intrascendente. Sin embargo, en cuestión de minutos, la situación se agravó y el agente obligó a la señora Bland a salir de su coche, mientras ella cuestionaba una y otra vez el porqué de sus acciones tan agresivas. La inmovilizaron, le pusieron las esposas y la encarcelaron. Tres días después apareció ahorcada en su celda: una vida truncada trágicamente en circunstancias cuando menos sospechosas. Cuando la noticia se difundió, mucha gente entró en cólera —la comunidad afroamericana, sobre todo, sometida durante siglos a la injusticia y a la violencia asesina solo por el color de su piel—. A Jennifer Packer le afectó mucho la muerte de Sandra Bland, y lloró por ella, aunque no la conociera en persona. Era una ausencia más, otra mujer negra borrada porque sí de la faz de la tierra. Y en 2017 pintó un cuadro en su memoria.

Nómbrala (2017) es un clásico contemporáneo de 121,9 × 101,6 cm; un bodegón con un centro palpitante, una erupción botánica sobre un fondo que se desvanece en gradaciones que van del amarillo al negro, un arreglo floral desaliñado, compuesto por hojas verdes manchadas, tallos que asoman entre veladuras y algún que otro estallido de flores azules y rosas.

La iluminación es etérea y dramática. Uno piensa en cómo los artistas del Siglo de Oro holandés empleaban los trucos del claroscuro para transmitir una emoción similar utilizando fondos penumbrosos y luz brillante. Packer consigue el mismo efecto atmosférico, pero con mucha más sutileza. Emplea transiciones tonales aceleradas y una fuente de luz que tamiza de rubor la superficie para arrastrarnos a la materia oscura de su explosiva composición. Es un cuadro de vida y muerte. O, más exactamente, el cuadro de una vida después de la muerte.

¿Qué más decir? ¿Qué hacer? Las vidas negras importan. «Este es

también nuestro lugar —afirmó en una entrevista—. Merecemos que se nos tenga en cuenta, que se nos reconozca en el presente, no en retrospectiva. Merecemos que se nos escuche, que se nos represente con una generosidad sin tapujos y con exactitud». Su obra, del tamaño de un mural, *Benditos los que se duelen (¡Breonna! ¡Breonna!)*, es una poderosa reacción al asesinato de Breonna Taylor a manos de la policía de Louisville, en marzo de 2020. Los agentes le dispararon en su propia casa. Otra vida segada. Otra ausencia. Y una obra de arte monumental realizada durante el primer encierro por el covid-19, en la primavera y el verano de 2020, un momento en el que el mundo tuvo tiempo de reflexionar sobre el despiadado asesinato de George Floyd a manos de un agente de la ley, en Minneapolis.

Llama la atención la impresión de levedad que transmite *Benditos los que se duelen (¡Breonna! ¡Breonna!)*, a pesar de su tamaño. La paleta mayoritariamente amarilla inunda de paz y armonía una estancia en la que la violencia parece imposible. El espacio ha sido en parte reconstruido, en parte imaginado y en parte se ha basado en el propio salón de Packer. Se trata de una obra, como todas las suyas, semidocumental. El óleo, por la manera en que se ha aplicado, parece acuarela; los goterones caen sobre los escalones blancos que dominan la parte izquierda de la imagen. Conducen a un sofá, en el centro, donde un hombre negro con pantalones cortos azules aparece tumbado, refrescándose con un ventilador que está bajo un armario sugerido por una mancha cuadrada de pintura rosa.

El trazo enérgico, lo inacabado de la obra podrían dar a entender que nos hallamos frente a una artista de esas que trabajan a toda prisa, de las de a cuadro por día. Pero no es el caso, como se ve si observamos más de cerca. Esa vivacidad es el resultado de días, semanas y meses de trabajo y de reelaboración, un proceso que arranca de lo figurativo y lo lleva a la abstracción. Los elementos entran y salen de foco, están ahí un minuto y, al siguiente, se esfuman. La composición es sólida como una roca, y el contenido tan estable como un volcán rugiente.

Un cuadro más sobre la ausencia, otra imagen que representa algo que falta. Jennifer Packer ha desarrollado una forma de mirar inimitable, reveladora. Se ha enseñado a sí misma a ver lo que no está, y a mostrarnos que lo que no está presente nos dice tanto sobre nuestro mundo como aquello que sí lo está.

JAMES TURRELL: VER [LA] LUZ

Lo que busco es crear una situación a la que llevarte para dejarte solo ante ella y que la contemples. Me interesa la luz porque me interesa nuestra naturaleza espiritual y todas aquellas cosas que nos potencian. Mi arte trata de la luz en sí, esto es: de la luz, no como portadora de la revelación, sino como la revelación misma.

JAMES TURRELL

28 de agosto de 2010. Mi familia y yo, los Gompertz, vamos por la autopista M1 desde North Berwick, en Escocia, hasta nuestra casa de Oxford, Inglaterra. Hemos madrugado y salido antes de las ocho de la mañana para evitar el tráfico del fin de semana. El coche va cargado hasta los topes: dos adultos, cuatro niños pequeños, un perro labrador negro, tres juegos de palos de golf, dos balones de fútbol, seis maletas, cinco pares de botas Wellington, una sola bota Wellington (de la talla 3), la tabla de surf de mi mujer, todo un guardarropa de chubasqueros y prácticamente la mitad de las existencias de un supermercado local, de las que vamos dando buena cuenta mientras nos dirigimos al sur.

Pronto nos percatamos de que no somos los únicos que han tenido la brillante idea de madrugar. La carretera está repleta de coches, de ejércitos de veraneantes que regresan a casa después de un largo verano. Hace buen tiempo, la temperatura en el interior del vehículo es agradable y el perro rezonga mientras dormita. Son las dos de la tarde.

Hemos jugado al veoveo, a las veinte preguntas, a «quién lo dijo», a adivinar canciones y al juego de los acrónimos. Hemos repostado, hemos parado para ir al baño, hemos vuelto a parar para ir al baño, hemos llamado a los abuelos, hemos pasado por todas las emisoras de radio disponibles, hemos discutido sobre quién es el mejor futbolista de todos los tiempos y nos hemos atiborrado de Maltesers. Llevamos más de seis horas de viaje y aún no vamos ni por la mitad del trayecto. El tráfico es cada vez peor. Circulamos en segunda.

Y ahora en primera, y no podemos más: estamos hasta las narices. En un cartel marrón se lee Yorkshire Sculpture Park (YSP) a un

kilómetro y medio de distancia. No hemos ido nunca allí, siempre hemos estado demasiado atareados volviendo a toda velocidad a casa. Pero esta vez la velocidad brilla por su ausencia. Estamos atrapados, a la deriva, en un mar de emisiones de tubos de escape y coches que van dando bandazos. Dejamos, pues, la autopista y atravesamos las elegantes puertas de hierro forjado de la YSP. Un camino sinuoso nos lleva hasta un aparcamiento. Nos detenemos, salimos y admiramos las vistas. Es fabuloso. Podemos ver todo el camino a través del vasto valle. Esta es la tierra verde y cautivadora de la que William Blake escribió en su poema «Jerusalén». Entre nosotros y la línea del horizonte hay varias esculturas que llaman la atención. Echamos a andar hacia una enorme estatua de bronce creada por Henry Moore que representa una figura sedente y ha sido instalada, con bastante efectismo, en un terreno abierto y amplio que conduce a un lago. Las piernas agarrotadas por la sobredosis de coche empiezan a aliviarse mientras paseamos y nos relajamos. A nuestra derecha, hay un edificio de poca altura clavado en la ladera: un antiguo refugio para ciervos, según dice el mapa. Entramos.

Afirmar que lo que vimos ha cambiado nuestras vidas quizá sea mucho decir, pero las ha mejorado, sin duda. Tal vez fuese el elemento sorpresa, o el sol de finales de verano, o el alivio de estar fuera del coche, en la naturaleza. Tanto da. El caso es que entramos y nos quedamos atónitos.

Unido a las modestas paredes del refugio había un banco de piedra continuo. Contribuía a la frialdad del ambiente frío y en el interior —por lo demás, desolado— solo destacaba la mancha de un charco en el centro del suelo de hormigón. Nos sentamos y miramos hacia la única fuente de luz del refugio, que provenía de una amplia abertura rectangular seccionada del techo (de ahí la mancha de un charco). Sus bordes eran afilados como cuchillas y enmarcaban el espacio hasta el cielo despejado de allá arriba. El efecto era extraordinario. Lo que uno se imaginaba como una vista infinita del espacio se convirtió en un encuentro cercano con el color. El agujero creaba un efecto visual que hacía que el rico cielo azul pareciera estar presionando con fuerza contra el marco rectangular del techo, a solo unos metros por encima de nuestras cabezas. Era extraño, bello y fascinante. Enfrentaba al cerebro con el ojo. Lo que parecía plano, estático e inalterable durante un segundo, se convertía, al segundo siguiente, en distante y voluminoso. Treinta minutos antes estábamos muertos de aburrimiento y comidos por la impaciencia en un coche congestionado, y ahora nos sentábamos con tranquilidad en un refugio húmedo para mirar por un agujero que estaba cambiando nuestra forma de percibir el mundo y nuestro lugar en él.

Era increíble hasta qué punto una simple incisión en el techo de un

albergue de piedra había alterado nuestra relación con la atmósfera terrestre y con el universo de más allá. El cielo estaba enmarcado de una forma tan inusual que el infinito se captaba desde un punto de vista extraño: el firmamento parecía casi tangible, al alcance de la mano, incluso. La escena se transformaba constantemente, a menudo de forma imperceptible, ya que las condiciones atmosféricas no dejaban de modificarse con el movimiento del sol y las mudanzas del viento. Vimos y experimentamos nuestro planeta como nunca antes, percibiendo cambios de luz levísimos de los que no somos ni remotamente conscientes por lo habitual. Salimos de allí asombrados, pletóricos, por aquella obra maestra moderna perdida en la Inglaterra rural, aunque —nos enteramos después— enraizada en la metrópolis de Los Ángeles.

James Turrell es un norteamericano fornido, que luce una gran barba y una profusa melena blanca. Parece un profesor de física, pero, en realidad, es un artista contemporáneo que ha recibido importantes premios y cuya obra innovadora codician coleccionistas y museos de todo el mundo. Algunos artistas utilizan pinturas al óleo, otros tallan la piedra: Turrell crea su arte con la luz. Lo que le interesa es nuestra percepción de la «coseidad» de la luz, algo que se despertó en él de niño, en el seno de su familia cuáquera, en la que «la luz interior» no era una simple metáfora, sino una idea que podía contemplarse. Y, por si eso no bastara para que un muchacho brillante se aficionara al estudio de los fenómenos ópticos, estaba, además, el estímulo de la naturaleza tan peculiar del sitio donde creció.

Baby James nació en Los Ángeles, en 1943, en plena edad de oro de Hollywood. La Ciudad de los Ángeles es su nombre; «la Ciudad de las Estrellas», la llamó Damien Chazelle en su película *La La Land*; pero en realidad debería llamarse «la Ciudad de la Luz». El sol radiante y los cielos despejados de Los Ángeles son las dos principales razones por las que los magnates del cine se instalaron allí, a pesar de los cinco mil kilómetros que la separan de Nueva York, donde el quinetoscopio de Thomas Edison —entre otros factores— contribuyó al desarrollo del negocio del cine. El estudio original del inventor tenía un techo retráctil que permitía la entrada de luz solar para iluminar a los actores, una idea que se trasladó a Hollywood, donde un director de fotografía solía pedir que se abriera el techo retráctil del estudio para que entrara «la luz de Dios».

A Turrell le gustaba el cine, pero le gustaba más aún volar. Su padre era ingeniero aeronáutico y contaba con una gran biblioteca sobre el tema. Su hijo devoró aquellos libros, obtuvo su licencia de piloto a los dieciséis años y, poco después, estaba sobrevolando el Himalaya para rescatar a los monjes atrapados en la revuelta tibetana de 1959. No era aquel, desde luego, el típico programa formativo de un artista.

El joven piloto se dedicaba a reflexionar intensamente sobre la percepción mientras volaba, y se percató de que la luz daba la impresión de crear un espacio dentro del espacio. A veces veía una estela (una estela de condensación, de las que dejan los aviones a su paso), atravesada por una sombra, que creaba una división vertical prolongada hasta la misma tierra. Esta visión atrajo poderosamente al joven Turrell, un intelectual de temperamento filosófico con inclinaciones científicas y experimentales. Estudió psicología de la percepción en el Pomona College de Claremont, antes de matricularse en el curso de Estudios de Posgrado en Arte de la Universidad de California, en 1965. Su perfil no era el del estudiante que pinta sobre un lienzo, aunque su interés por la luz no difería en nada del que había caracterizado, durante siglos, a muchos grandes artistas, desde Caravaggio hasta Monet. Turrell quería añadir su propio grano de arena a las investigaciones sobre la luz que habían llevado a cabo estos maestros. Y llegó a la conclusión de que, quizá, eliminar el paso intermedio de producir una pintura para estudiar los efectos de la luz ayudara. Es decir, fue consciente del potencial que implicaba eliminar el intermediario y hacer arte directamente con la luz: un arte no sobre la luz, sino hecho de ella.

Poco después de graduarse, se topó con el hotel Mendota, un edificio abandonado junto al océano, en Santa Mónica, en el condado de Los Ángeles. Para su sorpresa, el alquiler de todo el inmueble solo costaba ciento veinticinco dólares al mes: una ganga que le permitió tener allí su estudio y su vivienda. Además, era enorme y, por tanto, perfecto para sus investigaciones a gran escala sobre la luz como material artístico. Retomó su trabajo en la universidad y empezó a experimentar con bombillas montadas en proyectores de diapositivas de alta intensidad. Descubrió que, si cubría todas las ventanas de su estudio y bloqueaba completamente todas las demás fuentes de luz, además de alisar todas las superficies, podía crear un ambiente apropiado para una «escultura» de luz. Con la ayuda de las matemáticas, y el método de ensayo y error, llegó a la conclusión de que podía ocultar el proyector en una esquina y dirigir su haz de luz hacia la esquina opuesta para crear un efecto insólito: un cubo blanco brillante que aparecía como suspendido en el aire, a mitad de camino de la pared. Parecía un objeto tridimensional que giraba cuando se caminaba a su alrededor, siempre que se mantuviera la distancia adecuada. En cuanto se acercaba a él, la caja, intensamente iluminada, se dividía en dos planos de luz distintos. Turrell había creado una revolucionaria pieza de «arte perceptual».

Siguió experimentando en la misma línea, fabricando ilusiones ópticas similares mediante la construcción de paredes falsas y el uso de diapositivas o bombillas coloreadas en sus proyectores. Y, entonces,

otro hallazgo. El artista hizo algunas rayas en la pintura que había utilizado para oscurecer las ventanas del estudio, permitiendo que entrara algo de luz procedente del exterior. Sus intervenciones eran extremadamente concretas: dejar, por ejemplo, que las luces de un coche, o el rojo de un semáforo, penetraran en el espacio. Tituló esta serie de obras basadas en ilusiones ópticas *Las obturaciones del Mendota* (1969-1974), y aquella fue su primera incursión en un arte que buscaba transformarse, al mismo tiempo, en una experiencia interior y exterior.

Turrell tiene muy presente la alegoría de la caverna de Platón, en la que el antiguo filósofo griego habla de un grupo de personas que viven encerradas en una cueva oscura, sin ningún conocimiento del mundo exterior. La única luz de la que disponen proviene de un fuego que tienen detrás y proyecta sobre las paredes las sombras de las plantas y los animales cuando estos van y vienen al otro lado de la llama, fuera de la vista de los habitantes de la caverna. Estos, prisioneros desde siempre en aquel lugar, están convencidos de que los reflejos son reales y pontifican sobre la realidad de las sombras sin darse cuenta de que son meros fantasmas. La auténtica «iluminación» está más allá de lo que pueden percibir y, por tanto, también de lo que son capaces de comprender. Un buen día, uno de los prisioneros encuentra la forma de salir de la cueva, siguiendo una luz que viene de arriba, y contempla las maravillas de la verdadera realidad. Regresa entonces al punto de partida para contarles a sus amigos lo que ha descubierto, pero a ellos les trae sin cuidado todo aquello y conspiran para matarlo: el destino común, según Platón, de muchos sabios y filósofos.

Aunque no el de James Turrell, un artista veterano —y respetado— que no solo fue quien hizo el agujero en el techo de aquel refugio para animales del Yorkshire Sculpture Park, sino que también llevó a cabo una serie de intervenciones arquitectónicas similares. Había llevado a cabo aquella intervención arquitectónica muchas veces antes, en una serie de obras similares tituladas genéricamente *Paisajes celestes*. Un crítico sagaz las definió como «observatorios celestes», lo que sintetiza a la perfección nuestra experiencia en el *Paisaje celeste en el refugio de animales* del YSP (2006), donde nos sentamos en el lecho de un océano de cielo y contemplamos, sobrecogidos, el mismísimo séptimo cielo.

Ni que decir tiene que la idea de un agujero en el techo por donde entra la luz no es nueva; se remonta a miles de años atrás. El ejemplo más célebre es, tal vez, el Panteón de Roma, con su óculo de nueve metros de diámetro: una abertura esférica en el centro de su cúpula, construida hace casi dos mil años. Se concibió para que la luz de todos los dioses bañase la estancia, una bóveda divina consagrada a todas las deidades romanas. Los *Paisajes celestes* de Turrell no pretenden ser

obras religiosas al uso, pero sí evocan cierta espiritualidad. El encuentro con uno de ellos lo empuja a uno a un silencio meditativo que los padres cuáqueros del artista habrían aprobado, sin duda, aunque su actitud con respecto al arte contemporáneo en general fuera más bien escéptica. Transmiten un sentimiento trascendental, de paz y revelación; nos muestran nuestro mundo bajo una luz completamente nueva. Una luz que ilumina y vela, al mismo tiempo, que une y divide, que parece efímera y consistente, y que existe dentro y fuera para expresar lo uno a través de lo otro. Turrell afirma que su arte es una forma de recalibrar nuestros «prejuicios perceptivos» y que «el observador es parte de lo que cree percibir», lo cual nos remite automáticamente a la caverna platónica.

También afirma que su taller es el cielo (sigue viajando sin parar y ha tenido varios aviones), y se considera un pintor de paisajes que utiliza la luz en vez del óleo, y cuyo arte no desemboca en la percepción de un nuevo objeto físico, sino que su objeto es una percepción renovada del universo físico en general. En un mundo plagado de experiencias determinadas por la fotografía digital y los medios de comunicación, ha llegado a decir que la diferencia entre su obra y la mayoría del arte contemporáneo es que sus creaciones son mejores en la vida real que en un post de Instagram. Puedo dar fe de ello. Tras descubrir el *Paisaje celeste en el refugio de animales*, he perseguido el arte experiencial de Turrell por galerías y parques escultóricos. Me he detenido frente a paredes de luz que cambian sin cesar y que no tienen nada de paredes propiamente dichas, y me he enterrado vivo en un artilugio esférico llamado *Bindu Shards* o *Celda perceptual*, en el que la luz y la música te bombardean mientras estás allí atrapado, como en un escáner de resonancia magnética. Siento fascinación por su trabajo. Y, con respecto a una obra en particular, frustración.

En 1974, James Turrell compró un gran rancho en Arizona. No tenía interés alguno en criar reses, pero le entusiasmaba el volcán extinto que se encontraba en medio de la parcela de doscientos cuarenta kilómetros como una ciudadela abandonada. Se llama *Cráter Roden* y es la primera de mi lista de obras pendientes de visitar, un deseo más fácil de enunciar que de cumplir. Después de casi medio siglo, la obra continúa inacabada y no puede contemplarse sino por invitación expresa del artista. El concepto de *Paisaje celeste* adquiere aquí una escala épica. ¡Es, literalmente, un *Paisaje celeste* en un volcán! Los afortunados que lo han visto afirman que se trata de una obra de arte extraordinaria, sobre todo cuando se contempla al amanecer o al atardecer. Naturaleza enmarcada por la naturaleza, donde la luz se convierte en espacio y el espacio en luz. Una obra monumental, realizada con la mínima interferencia por parte del

artista; la naturaleza es el arquitecto, Turrell, el director de fotografía.

A los cuáqueros se los conocía como los «hijos de la luz». Los padres de James Turrell abrazaron esa idea, igual que el propio artista, que no ha dejado durante toda su carrera de alentarnos a todos a convertirnos, también, en hijos de la luz. Y yo soy un prosélito. El arte del estadounidense me ha abierto los ojos y ha ensanchado mi mente. Además, es muchísimo más agradable que estar sentado en un coche repleto, en mitad de un atasco sofocante, un tórrido día de verano.

ALICE NEEL: VER LAS ALMAS

Alice Neel sabía ver de verdad a las personas. Para obtener una buena vista es necesario encontrar un modo de atravesar sus defensas. Su técnica consistía en cautivar primero y en desarmar después, consciente como era de que la única forma de ver el alma de una persona es darle la oportunidad de mostrártela.

Alice Neel (1900-1984) tenía setenta y tantos en la década de 1970, un rostro amable y una personalidad jovial que le daban el aspecto de una abuela arquetípica. Se reía, tal como algunos juran, a la mínima y todo el rato. Su excentricidad era encantadora, como el papel de «viejecita chiflada» que le gustaba representar en las muchas y tardías entrevistas que le hicieron, porque la «descubrieron» como artista cuando ya estaba entrada en años.

Las anécdotas que contaba eran largas y farragosas, y a menudo se desviaban hacia «otra historia divertida» que, por lo general, no tenía nada de divertida. Pero daba igual, porque era Alice Neel y todo el mundo quería a Alice Neel. Aunque ni mucho menos todo el mundo supiese quién era en realidad Alice Neel. Aquel personaje de abuelita adorable y cariñosa que representaba en público no era más que una fachada tras la que se escondía una retratista implacable y problemática, con un intelecto agudo y una fascinación por el inconsciente digna de un psiquiatra.

Los que la conocieron decían que era como Jekyll y Hyde, una valoración que ella respaldaba sin problemas. No podía explicar por qué sonreía tanto, dijo, no cómo se sentía, sino cómo se las apañaba para hacerlo sin parar. Aquella sonrisa era la máscara de una «desenmascaradora» genial: una retratista de mirada penetrante que veía a través del rostro convencional del retratado y revelaba su verdadera identidad, para bien o para mal. La gente acudía a su estudio para que la retratara y salía de allí expuesta. La artista solía jactarse de que podría haber ganado mucho dinero como psiquiatra, pero que «ser artista» era «mucho más divertido».

En 1973 pintó *Los hermanos Soyer*, dos viejos amigos y compañeros artistas de una edad similar a la de ella. Los retrata en su apartamento —situado en la esquina de la calle Broadway y la 107 de Nueva York —, sentados en un sofá rojo, pensativos, en la habitación que hacía las

veces, también, de estudio de la pintora. Moses y Raphael Soyer —hijos de emigrantes rusos judíos— intentaron abrirse paso como artistas y, aunque se los consideraba talentosos, no recibieron el reconocimiento que su talento quizá merecía. La misma ambivalencia con la que el mundo del arte había tratado a Alice en su momento. Los hermanos parecen mirar hacia un futuro incierto, con una mezcla de resignación y aprensión. Sus figuras sedentes exudan vulnerabilidad y desesperanza. He aquí un cuadro típico de Alice Neel, con algo de Edvard Munch —de la angustia del hombre que grita, solitario, en un puente—. Solo que Neel no libera la angustia contenida de los Soyer con un grito existencial, sino que se demora en ella como un gato que juega con un ratón vencido. Los dos hombres de mediana edad se sientan y hacen lo que muchos de nosotros tendemos a hacer: sepultar en lo más profundo de sí sus terrores, allí donde creen que nadie podrá verlos. Pero Alice sí puede: «Me encanta pintar a gente destrozada por la competencia despiadada del mundo artístico neoyorquino», dijo al final de su carrera.

La angustia de los hermanos Soyer era problema de ellos, pero el hecho de que nosotros reconozcamos cómo se sentían lo convierte, también, en un problema nuestro. Es todo lo contrario de una imagen de Instagram. Poco pintan en el cuadro los trajes holgados de los protagonistas o el lugar en el que se encuentran: lo único que importa es su interior. No se puede fotografiar lo que Alice Neel ha pintado. Su capacidad para mostrar al mismo tiempo el estado consciente y el inconsciente de un personaje, y para transformarlos de manera imperceptible, era una especie de truco de magia. Se necesitaba la habilidad de un prestidigitador y la perspicacia de un detective para producir los informes despiadados que ella despachaba desde su habitación. No se limitaba a pintar caras; su trabajo era revelar almas.

Para ello, desarrolló un método. Las verdades ocultas que sacaba a la luz no siempre eran fáciles de descubrir; ella decía que era como buscar oro: había que cavar un poco. Probablemente, Moses y Raphael no se presentaron en el apartamento de Alice llenos de temor, envueltos en fatalismo. Puede que incluso estuvieran de buen humor. Al fin y al cabo, eran amigos: es posible que tomaran café, que se contaran chismes. Y luego, después de un rato, Alice se habría puesto a trabajar. Primero, es probable que les pidiera que se sentaran en el sofá mientras ella se dirigía a su asiento, detrás del caballete, a pocos metros de distancia, sin dejar de hablar. Hablando, hablando y hablando hasta por los codos, representando su acto bohemio y excéntrico, haciendo que sus clientes se sintieran cómodos, sin llegar a hipnotizarlos, pero haciéndoles bajar la guardia, sin duda. Alice Neel no les indicaba a sus modelos cómo posar, sino que esperaba a que la persona a la que iba a pintar encontrara una posición en la que se

sintiera cómoda. Este era el primer paso de su elaborado plan para que el sujeto revelara su verdadero yo.

Si a Alice le parecía que la pose era aburrida, no le pedía al modelo que adoptase otra postura. Esperaba hasta que este empezaba a retorcerse buscando una más cómoda y, entonces, cuando aparecía lo que ella estaba buscando, soltaba un entusiasta: «¡Oh, sí! ¡Eso sí es interesante!», y lo fijaba en esa posición. La ropa que llevaba el modelo también era importante para Neel, ya que la consideraba parte integrante de la composición. A veces, pintaba al sujeto desnudo —le encantaba pintar la carne—, aunque solo si se había acordado previamente o si el modelo lo había pedido. Pero, con o sin ropa, la artista no paraba de hablar, hablaba y hablaba, por los codos.

Puede percibirse el efecto que su cháchara ininterrumpida tenía en los hermanos Soyer, a quienes vemos inclinarse hacia delante y escuchar. Alice sabía que se aprende más sobre alguien cuando se observa cómo reacciona a lo que se le dice que cuando está en un modo de conversación más activo. Los tiene donde quiere: atentos, en silencio; con las defensas bajas.

Para dar cabida a las complejidades psicológicas que quiere transmitir, Neel simplifica la composición. Hay pocos detalles pictóricos obvios, pero ha construido meticulosamente la imagen para atraer al espectador hacia las personalidades de los dos hombres de pelo gris que están sentados en su sofá.

El traje marrón y la camisa azul de Raphael armonizan con el traje azul y la corbata marrón de Moses, una sencilla combinación de colores que se repite en sus rostros y, de nuevo (en diferentes tonos), en la relación entre la pared del fondo y el suelo enmoquetado. La composición tiene mucho en común con *El bebedor de absenta* (1876), de Edgar Degas, un cuadro igual de sombrío en el que el impresionista francés adopta también un punto de vista elevado por encima de sus modelos, tras colocarlos, como hace Neel en *Los hermanos Soyer*, contra una pared que se encuentra justo detrás de ellos y los empuja hacia el frente de la composición. Las dos obras comparten la misma diagonal dinámica que va de izquierda a derecha y que en *Los hermanos Soyer* se acentúa más porque Raphael está un poco más adelantado que Moses.

Sin embargo, hay una diferencia importante. Mientras que Degas evocaba un ambiente de desesperación generalizado entre los alcohólicos de la plaza Pigalle de París, el de Neel es un examen mucho más personal del espíritu humano. A Degas le interesaba lo que la gente hacía en la vida cotidiana; a Neel lo que la vida cotidiana le hacía a la gente.

El retrato de los hermanos Soyer conduce finalmente la mirada del espectador a un único punto de entrada: los ojos caídos de los

protagonistas. Para Alice Neel, lo importante eran los ojos, ya que son, como sabemos, las ventanas del alma. Los ha agrandado un poco, como de costumbre, para permitir que nos adentremos mejor en las profundidades de su ser. La mente de Moses parece estar en otra parte mientras Alice conversa «fuera de campo»; Raphael, en cambio, escucha con atención. Mientras ella habla, la mira. Y, mientras los dos escuchan, ella va pintando, dejando que sus objetos de estudio se muestren sin saberlo, haciéndoles bajar la guardia, distraídos por su constante parloteo. Así es cómo mira, cómo ve. Cuando se relajan y reaccionan a lo que ella les dice, los ojos de la artista se estrechan y encuentra lo que busca: la angustia interior.

En aquella misma habitación, aquel mismo año, pero en un sofá diferente, se sentaron Linda Nochlin y Daisy. Nochlin era una destacada historiadora del arte que se había dado a conocer un par de años antes con un estudio titulado «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Daisy es su hija. Están pintadas con colores vivos, en un sofá verde sobre el mismo fondo azul claro y con la misma línea diagonal dinámica que atraviesa la composición triangular.

Están en posturas casi idénticas, con sus manos izquierdas apoyadas en el brazo del sofá, los ojos grandes bien abiertos y mirando a la artista de forma directa. Daisy permanece expectante y se muestra implicada en lo que está haciendo, mientras espera inocentemente que la invisible Neel les cuente otra historia. Su madre está más circunspecta. Parece a la defensiva, con la mandíbula rígida y tensa: una madre que protege a su cándida hija, cuyos rizos dorados fluyen en libertad y contrastan con el pelo castaño recogido que lleva la sobria profesora Nochlin.

Eso, al menos, es lo primero que llama la atención al ver la imagen. Pero un primer vistazo a uno de los retratos de Alice Neel no es más que el aperitivo. Si se mira de nuevo, se verá la aprensión tras los ojos de Daisy y una cólera latente tras los de su madre. ¿Por qué? ¿Qué pasa? ¿Se arrepiente la profesora Nochlin de haber aceptado la petición de la artista de llevar a su hija con ella? ¿Está harta de los comentarios mordaces de Neel y de la penetrante mirada de sus ojos azules? ¿Ha visto la obra en curso y se ha sentido decepcionada porque a ella, una persona de carácter alegre —o eso pensaba—, se la retrata como a una mujer dura e inescrutable?

Vuelva a mirar de nuevo el cuadro y la imagen le mostrará algo muy diferente. La ira y la incertidumbre han sido sustituidas por un poderoso sentimiento de unidad entre madre e hija: una devoción mutua, alimentada por la confianza y la calidez. Están juntas en esto.

Linda Nochlin sigue molesta, pero eso no tiene importancia, no es el meollo del cuadro. El verdadero tema es el amor correspondido: el profundo afecto que se profesan una madre y su hija. Y esta artista en

particular —que tantos cuadros pintó sobre madres e hijos— sabía mucho sobre ese asunto.

Alice Neel procedía de una familia bien y vivió una vida tranquila y sin preocupaciones hasta que se casó con un joven pintor cubano llamado Carlos Enríquez, a quien había conocido en la escuela de arte de Filadelfia. Se fueron a vivir con los padres de él a La Habana. Alice trató de hacerse un hueco allí y tuvo la oportunidad de celebrar su primera exposición individual, pero anhelaba volver a Estados Unidos. Y así lo hicieron seis meses después de que naciera su primera hija, Santillana, en diciembre de 1926. Una vez allí, Neel aceptó un trabajo en una librería y Carlos, por su parte, enviaba ilustraciones a una revista cubana. Y, entonces, llegó la tragedia. Santillana murió de difteria poco antes de cumplir un año. Alice y Carlos quedaron desolados. Once meses después tuvieron una segunda hija, Isabetta, lo que supuso un doloroso conflicto para Alice. Adoraba a su pequeña, pero quería pintar. Carlos se llevó a Isabetta a su casa en La Habana y no volvió. La vida de Alice se desmoronó. Tuvo una crisis nerviosa, intentó suicidarse y se lio con un marinero.

Mientras todos los artistas bohemios se mudaban al centro de Nueva York, ella se fue al norte, al Spanish Harlem, a vivir entre los puertorriqueños pobres. Allí podía permitirse un gran apartamento, pero poco más. Tuvo otros dos hijos con dos hombres diferentes.

Sus cuadros de la gente negra e hispana de la zona no le interesaban a nadie. Tampoco los de gente de piel blanca. El expresionismo abstracto machista hacía furor en aquella época. A Alice Neel se la tachaba de desfasada, de artista irrelevante que persistía en la aburrida —y ya anticuada— figuración. Por suerte, tenía mucho espacio en casa, y eso le venía muy bien: todos aquellos lienzos sin vender tenían que almacenarse en algún sitio.

No fueron años duros, sino décadas duras de verdad. Pero, como suele decirse, lo que no te mata te hace más fuerte. Su paleta se volvió más viva, su pintura, más suelta y fluida. Y, al final, Alice Neel se abrió camino. Más tarde diría: «Puedes hacer cualquier cosa que te propongas si tienes la suficiente tenacidad e interés. Puedes lograr lo que quieras en este mundo». Y ella siempre supo qué quería lograr: «imágenes de personas» —como las llamaba— que reflejaran la cultura de aquella época en Estados Unidos; un documento social y una declaración política; pintar a los pobres y a los oprimidos, así como a los ricos y exitosos. En todos hallaba su verdad interior, una vulnerabilidad y una fuerza que los hacía humanos.

Los expresionistas abstractos pintaron su propia angustia. Alice Neel pintó la nuestra. Hablaba mucho, sí, pero veía mucho más. Sabía que no se puede ver realmente a nadie, ni nada, cuando sus defensas están levantadas. Para obtener una buena vista es necesario encontrar un

modo de atravesar esas defensas. Su técnica consistía en cautivar primero y en desarmar después, consciente como era de que la única forma de ver el alma de una persona es darle la oportunidad de mostrártela.

PAUL CÉZANNE: VER CON AMBOS OJOS

Dos cosas ha de tener el pintor: el ojo y la mente; y ambas deben prestarse mutuamente servicio. El artista ha de trabajar para desarrollarlas al mismo tiempo: el ojo para ver la naturaleza y la mente para comprender la lógica de las sensaciones y organizarlas, pues son ellas las que proporcionan los medios de expresión.

PAUL CÉZANNE

Los momentos en los que el arte da un giro, o un salto, y cambia radicalmente son raros. Como el de la invención de la xilografía, que se produjo en China hace más de un milenio, o, más recientemente —hace solo siete siglos, en la Italia del Renacimiento—, el redescubrimiento de la perspectiva lineal geométrica. Tras la revolución que supuso la perspectiva, no ocurrió gran cosa durante cientos de años, más allá de la introducción, en el ámbito de la pintura, del lienzo como alternativa a la plancha de madera. Se respetó la tradición, se aplicaron las reglas. Hasta que a mediados del siglo XIX acaecieron no uno, sino dos hitos casi simultáneos que cambiaron las reglas del juego. El primero fue la invención de pequeños tubos con tapas herméticas para almacenar la pintura al óleo. Los artistas se liberaron de las cuatro paredes de sus estudios y pudieron salir al exterior y pintar *en plein air* delante mismo de su tema (una montaña, un lago, etc.). Ahora, por fin, podían terminar su cuadro *in situ*, dondequiera que estuviesen, en lugar de pasar por el laborioso proceso de hacer bocetos al aire libre con lápiz, tinta o acuarela, antes de regresar a su estudio y acometer la obra definitiva al óleo. Aquel avance también propició que sus cuadros, creados en tiempo real, reflejaran con precisión los cambios atmosféricos que se producían ante los ojos del artista. La manera en que los creadores miraban y registraban la realidad cambió de forma radical, con figuras como Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Berthe Morisot, Mary Cassatt y Camille Pissarro liderando el camino bajo el estandarte común del impresionismo. Había, entre ellos, un individuo bastante gruñón llamado Paul Cézanne (1839-1906). Y él fue quien trastocó la forma en que todos experimentamos el mundo. En sus cuadros,

carentes de pretensión, eliminó los detalles insignificantes y se centró en buscar que el conjunto resultase en un todo armónico, agradable a la vista, un enfoque que le abrió las puertas al modernismo del siglo XX. Se trata de un estilo absolutamente novedoso, desencadenado por el otro acontecimiento que cambió las reglas del juego a mediados del siglo XIX: la invención de la cámara fotográfica.

La fotografía revolucionó el arte del mismo modo que el avión revolucionó los viajes. Los artistas ya no estaban obligados a oficiar de documentalistas visuales, al igual que los veraneantes, tras la aparición de los aviones, no tuvieron que limitarse a pasar quince días en casa de la abuela. La cámara los liberó; les permitió experimentar con distintas formas de ver.

Todos esos miles de cuadros que se pintaron antes de Cézanne y que pueblan los museos del mundo entero son un tanto fraudulentos, tanto en su concepción como en su realización. La pintura académica europea se concibió para crear un espejismo: la ilusión de la tridimensionalidad en una superficie bidimensional; un truco óptico que fue posible gracias a la composición de las imágenes desde un punto de vista fijo y con un único punto de fuga (la perspectiva lineal), cuyo efecto era engañar al espectador para que percibiera una profundidad de campo que, en verdad, no existía. Su imaginario efecto de «caja de aire» se lograba pintando los temas como si se observaran con un solo ojo: una sola lente que hacía posible el susodicho punto de fuga. Todo eso estaba muy bien hasta que llegó la cámara fotográfica con su propio ojo mecánico único y desafió a los artistas a hacerlo mejor que ella. Podía crear una imagen con perspectiva lineal más rápidamente que un artista y, además, de forma mucho más barata y con mayor verosimilitud. Pero su punto fuerte es también el débil: es una máquina monocular. Nosotros, en cambio, tenemos visión binocular: vemos con ambos ojos, con dos lentes. Los artistas llevaban siglos fingiendo que veían como si fueran tuertos; ahora, por fin, podían quitarse los parches metafísicos de los ojos. Era el momento de replantearse con seriedad la pintura.

Y entonces aparecieron el problema complicado y el hombre complicado. Cézanne, el solitario de Aix-en-Provence, en el sur de Francia, aceptó, con compromiso y determinación, el reto intelectual y técnico de responder al poder de la cámara. Sabía que el problema fundamental que resolver era cómo representar la profundidad espacial del mundo real de forma convincente sobre una superficie plana, sin dejar de ser fiel, al mismo tiempo, al tema y al medio. Y se dio cuenta de que la respuesta estaba —en parte, al menos— en encontrar el modo de representar el tema desde una perspectiva genuinamente humana, es decir, desde dos puntos de vista ligeramente diferentes: el del ojo izquierdo y el del ojo derecho. Por

supuesto, esto implicaba desarrollar un estilo compositivo muy distinto a todo lo que se había hecho antes, un estilo que quizá el mundo del arte rechazaría como se rechaza un langostino con no muy buena pinta en un crucero. Con todo, Cézanne empezó a experimentar con los dos puntos de vista distintos en la misma imagen —uno frontal y otro situado en una posición elevada— pintando frutas sobre una mesa.

Cuadros como *Naturaleza muerta con jarra de leche y frutas* (realizado alrededor de 1890) no rompen las reglas de la perspectiva lineal, pero las deforman por completo. El tablero horizontal de la mesa, que en otro tiempo se habría alejado, se inclina ahora verticalmente hacia el espectador y comprime la ilusoria «caja de aire» tridimensional contra la superficie plana del lienzo. Según las reglas de la perspectiva renacentista, las manzanas y el limón deberían rodar por la mesa y caer al suelo, pero Cézanne los mantiene ahí, quietos y firmes, rebosantes de vida. Se había inventado una nueva forma de ver mirar en el arte: ¡usar ambos ojos!

El resultado de trasladar toda la información visual al frente de la composición fue la aparición de imágenes con una intensidad y una veracidad deslumbrantes y absolutamente originales. La igualdad entre los distintos elementos era lo que confería unidad al conjunto; lo orgánico adquiría de este modo más importancia en la composición que cualquier entidad individual. Aquello significó un gran paso adelante en lo que respecta a registrar la realidad, pero también suscitó un montón de problemas técnicos que resolver. El principal era cómo organizar todos los elementos visuales en una sola imagen, si tanto el frente de la composición como el plano medio y el del fondo aparecían en primer plano, algo que se asemejaba a un coche que frena en seco y hace que su carga salga despedida hacia delante y se empotre contra la cara interior del parabrisas. Todo se vuelve un caos. Según muchos observadores de la época, Cézanne había provocado una verdadera conmoción en el mundo de la pintura (un «arte bárbaro», decían), con aquel montón de detalles compitiendo entre sí por ocupar el espacio del lienzo, como fans de punk rock bailando un pogo.

Pero Cézanne, al igual que todos los grandes aventureros, se guiaba por la sabiduría del pasado y por las oportunidades que el presente le ofrecía. Aunque formó parte de la vanguardia parisina —a finales de la década de 1860 y principios de la de 1870— y su obra se incluyó en la primera exposición impresionista, celebrada en 1874, no le preocupaba lo de ser moderno en la misma medida que a Monet y los demás. Cézanne quería fundir la libertad que la tecnología les había concedido a los artistas para mirar el mundo de nuevo, con los grandes cuadros de estudio de los antiguos maestros. Visitaba de

forma regular el Museo del Louvre para contemplar las célebres obras de Da Vinci, Claude Lorrain y Poussin, y pensar en cómo podría igualar su sentido de la grandeza y de la permanencia. Las investigaciones de Monet sobre los cambios fugaces de luz en los almiares estaban bien, pero esas preocupaciones por lo efímero carecían de atractivo para el independiente Cézanne. No le interesaba la fugacidad: buscaba los hechos inmutables de la vida.

A lo largo de su carrera, fue descubriendo que las respuestas que buscaba se hallaban invariablemente en la naturaleza, aunque no siempre fueran obvias. En 1904 le escribió, exasperado, a su amigo y colega Émile Bernard: «Voy muy lento. La naturaleza me parece tan compleja, y los arreglos que hay que hacer en los cuadros son infinitos. Tengo que ser capaz de ver el modelo con claridad y sentirlo con exactitud, y después expresarlo con personalidad y fuerza». A menudo hablaba de la necesidad de contar con el temperamento adecuado para dedicarse a la pintura: «Dos cosas ha de tener el pintor: el ojo y la mente; y ambas deben prestarse mutuamente servicio. El artista ha de trabajar para desarrollarlas al mismo tiempo: el ojo para ver la naturaleza y la mente para comprender la lógica de las sensaciones y organizarlas, pues son ellas las que proporcionan los medios de expresión».

Sostenía que miramos con los ojos, pero comprendemos con el cerebro, y este es el que desencadena las «sensaciones», las emociones que experimentamos como respuesta a un tema determinado. Por tanto, un cuadro debe captar no solo los «hechos» pictóricos, sino también cómo esos «hechos» afectan a su entorno y al espectador. «Pintar del natural no es copiar un objeto, sino representar las sensaciones que transmite», decía. Esta breve frase es todo un manifiesto sobre el hecho de mirar, de reconocer de nuevo el mundo.

El objetivo de Cézanne era mostrar cómo todo lo que vemos en un momento dado se interrelaciona y se combina para conformar una sola imagen en nuestro ojo mental, una imagen que se compone, en realidad, de un mosaico de colores y formas. Por eso, cuando pintaba retratos, mostraba el mismo interés por el cordón de un zapato viejo que por el rostro del retratado. Y esa es también la razón por la que concedía tanta importancia a una pared blanca y a una camisa con volantes. Para Cézanne, nada existía de forma aislada: todos y cada uno de los elementos formaban parte de un conjunto espacial, formal y tonal orgánico e interconectado. Cuando miramos —afirmaba— vemos una imagen unificada, no componentes individuales.

Pintó a agricultores jugando a las cartas, bodegones con jarras, manzanas y peras, y paisajes de la Francia rural en composiciones mezcladas en las que el todo era mayor que la suma de las partes. Esa era su obra de no ficción. Pero también aplicó sus nuevas teorías sobre

la representación a temas clásicos y mitológicos, decidido a conectar el arte del pasado con el del presente. Se inspiró, sobre todo, en dos pintores venecianos ya fallecidos: Tiziano (*c.* 1488-1576) y Giorgione (1477-1510). Hubo un cuadro en particular que le llamó la atención y que, curiosamente, se les ha atribuido a ambos artistas en distintas épocas. El *Concierto campestre* (1510) representa un tema que fue muy popular en el Renacimiento. En él aparecen mujeres desnudas disfrutando de un paisaje hermoso y sereno. Sobre aquel cuadro y sus personajes, dijo Cézanne: «Están vivos. Son divinos. El paisaje en su totalidad, con su brillo rojizo, es como una égloga sobrenatural, un instante de equilibrio en el universo, percibido en su eternidad, en su alegría más humana».

El cuadro le inspiró para intentar su propia versión de la clásica escena campestre. *Las grandes bañistas* (1894-1905) muestra a once mujeres desnudas que se han reunido junto a un lago en el bosque para bañarse, lejos de las miradas indiscretas. Tienen fruta para comer y toallas blancas para estar cómodas. Las vemos descansar relajadas sobre la cálida tierra marrón y la exuberante hierba verde, a la orilla del agua. Más allá de ellas están los árboles que bordean la otra orilla del estanque y, detrás de esos árboles, algunas nubes ligeras que se ciernen en un cielo de un azul intenso. Las figuras femeninas se han representado esquemáticamente, con un grueso contorno azulado que define sus formas y con toques de luz y sombra que sugieren volumen. Se prescinde de las manos, los pies, los ojos y los rasgos faciales, para que el ritmo general del cuadro no se vea interrumpido por «ruidos» visuales impertinentes. Podrían ser estatuas, o piedras; su función es tanto arquitectónica y estructural como narrativa. La mujer que está de pie, a la izquierda, y la que está sentada a la derecha del cuadro construyen una estructura triangular. Las que se encuentran entre ellas acentúan la composición, y la mirada se adentra en la escena gracias al uso magistral que el artista hace de la luz (obsérvese cómo el color del pelo de las mujeres se aclara a medida que se acercan al agua y se funde después con las nubes como una bocanada de humo). Cézanne construye su cuadro a partir de bloques de color horizontales, con «acentos» que se repiten en toda la composición. Aunque se nos presenta un primer plano tradicional (las mujeres), un segundo plano (el estanque que no se ve) y un fondo (las nubes y el cielo), Cézanne ha escorzado de forma drástica la perspectiva y se ha servido de una cuadrícula geométrica para sugerir amplitud (los elementos horizontales) y profundidad (los verticales).

La cámara fotográfica y los antiguos maestros nos han hecho creer que cuando miramos un paisaje todo lo que vemos está enfocado. Cézanne nos demuestra que esa suposición es un error. Cuando contemplamos un paisaje, no todo está enfocado con precisión, y lo

que captamos es una serie de formas y colores superpuestos e interconectados —«sensaciones», diría él—, cada uno de los cuales repercute sobre los demás, así como sobre nosotros y nuestras emociones.

Esta es una de las tres versiones tituladas igual —*Las grandes bañistas*— que Cézanne realizó en la última década de su vida; las otras dos se encuentran en museos de Filadelfia. Los tres cuadros comparten una mezcla de elementos y estados de ánimo que les confiere una atmósfera de una calidad extraordinaria. Los distintos elementos pictóricos se disponen bellamente en una composición orquestada en la que los colores y las formas se mezclan a la perfección para crear una obra de arte armónica. Las pinceladas actúan como notas individuales que se repiten para producir «acordes» visuales, y el eco de estos acordes se transmite por todo el cuadro en ondas sonoras y melódicas.

Cézanne volvió una y otra vez al tema de las bañistas y los bañistas, porque los protagonistas, a veces, eran hombres y casi siempre —como ocurría con las mujeres— estaban desnudos. El gran pintor fauvista Henri Matisse poseía una primera versión, que para él era un preciado tesoro. La guardó en su estudio durante treinta y siete años, antes de donarla a la nación francesa con una nota en la que decía: «Este cuadro me ha dado sostén moral en los momentos críticos de mi aventura como artista; a él le debo mi fe y mi perseverancia […] y, a lo largo de mi vida, mi admiración por él no ha hecho sino aumentar».

Cézanne terminó *Las grandes bañistas* (1894-1905) un año antes de morir y, poco después, la obra se expuso en una muestra retrospectiva de su obra en París. Muchos de los artistas más importantes del mundo acudieron una y otra vez, como peregrinos, a contemplar aquellos cuadros, incluido Picasso, que —al igual que Matisse— consideraba a Cézanne el padre fundador del modernismo. Pocos meses después, Picasso pintaría el cuadro que llegaría a considerarse la obra maestra del movimiento moderno: *Las señoritas de Avignon* (1907), la primera pintura cubista importante. Cuando se lo compara con *Las grandes bañistas*, uno se da cuenta enseguida de cuál fue la inspiración de Picasso: las mujeres desnudas estilizadas, la fruta en primer plano, la profundidad de campo comprimida, las toallas blancas, la imagen aplanada. Todo ello, citas indisimuladas de la última y gran pintura de Cézanne; una pintura que daría lugar a la estética actual.

La determinación de Cézanne de intentar representar con verosimilitud un tema tridimensional en un cuadro sin negar la bidimensionalidad del lienzo fue algo revolucionario. También lo fue su decisión de retratar lo que veía desde dos puntos de vista diferentes: el ojo izquierdo y el ojo derecho. Esto condujo directamente a los experimentos de Picasso y Braque con el cubismo,

en los que abordaban el tema desde múltiples ángulos. El pintor holandés Piet Mondrian visitó los estudios de ambos pintores y aquello dio lugar a sus cuadrículas geométricas abstractas, que, a su vez, influyeron en el estilo de diseño de la Bauhaus, la arquitectura modernista y, por último, las tostadoras Braun y los iPhones de Apple. Todo empezó con Cézanne y sus pinturas pioneras, con sus maravillosas composiciones orgánicas a base de formas y tonos interconectados, y de las sensaciones que generan en nosotros; sensaciones que dependen del gusto personal o, dicho de otro modo, como lo diría el maestro de Aix, de nuestro temperamento.

TRACEY EMIN: VER ÍNTIMAMENTE

Hay gente que no sabe lo que piensa hasta que lo escribe. Tracey Emin crea obras para revelar cómo se siente. Ahondar en sus recuerdos y experiencias más íntimos y perturbadores y concretarlos en una pintura o una escultura es su forma de ver.

Hay un viejo refrán que habla del error de ir por ahí aireando tu vida privada: «Los trapos sucios se lavan en casa». Es un consejo en forma de metáfora que Tracey Emin, que se hizo mundialmente famosa por mostrar sus trapos sucios en público, tomó al pie de la letra. En 1999, la artista, nacida en Londres, presentó una instalación llamada *Mi cama* que fue candidata al Premio Turner. La obra consistía en su cama deshecha —cubierta con sábanas y otras prendas sucias, desaliñadas— en la que había dormido durante muchos días y noches; trapos sucios que no tenía ninguna intención de lavar en público. La idea era exhibirlas así, tal cual; exponer sin reparo, sin vergüenza, su caótica vida privada para que todos la vieran en su ropa de cama manchada y sus bragas sucias.

La prensa y los políticos se horrorizaron. Un crítico acusó a la artista de mirarse el ombligo de mala manera, y el ministro de Cultura del Gobierno británico se quejó de que su cama daba mala fama al país en el extranjero. Tras leer y escuchar a este coro reprobatorio compuesto por representantes de los poderes establecidos, una señora condujo trescientos veinte kilómetros, armada con un gran bote de detergente, para darle a todo un buen lavado, tras lo cual declaró: «Pensé que estaría bien asear un poco la vida de esta mujer». ¿Era un gesto nacido de la bondad? Tal vez. ¿Era un gesto nacido de la ignorancia? Sin duda. El motivo por el que Tracey Emin convirtió sus trapos sucios en un espectáculo público era precisamente ese: asear un poco su vida.

Un año antes había pasado varios días semicomatosa en aquella cama, envuelta durante horas en esas sábanas sucias, rodeada de ceniceros rebosantes y botellas de vodka vacías. Se encontraba mal. Había bebido demasiado y comido muy poco. Su ánimo estaba por los suelos, su salud mental, en las cloacas. Por su mente perturbada rondaban pensamientos oscuros (una versión anterior de *Mi cama*, expuesta en 1998 en Japón, incluía también una horca). Fue, como ella misma ha dicho, un descenso a los infiernos: una espantosa espiral

que solo se detuvo cuando se levantó para ir al baño. Volvió a su dormitorio para derrumbarse de nuevo, pero se detuvo en la puerta y vio por primera vez los desechos de su vida entera en aquella cama deshecha. Es en esos momentos cruciales cuando las carreras vuelven a despegar o se apagan para siempre. Emin tenía que elegir entre volver a la cama y rendirse, o enderezarse y ponerse a trabajar. Escogió lo segundo, y empezó allí mismo. Su cama dejaría de ser aquel sórdido caos en el que estaba dispuesta a aniquilarse a sí misma y se transformaría en *Mi cama*, una obra de arte, algo para lo que Emin estaba más que dotada.

El tema de la cama desordenada no es nuevo en la historia del arte. Jeff Wall, el artista y fotógrafo canadiense, realizó en 1978 una obra titulada *La habitación destruida*, en la que aparecía una cama volcada contra la pared, con el colchón rajado y envuelta en una tormenta de sábanas sucias, ropa interior, zapatos y otras prendas de vestir. *Mi cama*, de Emin, le debe algo a aquella imagen de Wall que, a su vez, es un eco de *La muerte de Sardanápalo* (1827), el famoso cuadro de Eugène Delacroix que se exhibe en el Louvre de París, una pintura enorme e impresionante en la que se ve al rey asirio descansando en su lujosa cama, entre sus placeres y tesoros, poco antes de quitarse la vida. Emin le hace un claro guiño también a esa gran obra maestra del romanticismo, así como a la acuarela de Delacroix *La cama deshecha,* pintada más o menos en la misma época que el cuadro del Louvre y cuya composición es muy similar a la de la obra de la artista británica. También está *Cama* (1955), de Robert Rauschenberg, cuyo protagonista es de nuevo el desorden. El artista conceptual estadounidense hizo su *Cama* en Nueva York, a modo de burla, contra los críticos de arte estirados que se tomaban su trabajo y a sí mismos demasiado en serio. Rauschenberg tenía un toque más ligero, una cierta malicia en su mirada que a menudo falta en el arte de Emin. Su *Cama* está compuesta por sus propias sábanas, su almohada y su edredón, y se extiende como un lienzo, cubierta de pintura en un estilo que imita a Jackson Pollock. *Cama* era un comentario irónico sobre el mundo del arte y la vida cotidiana. *Mi cama*, de Emin, es otra cosa. Al contrario de lo que afirmó la prensa sensacionalista, no estaba tomándole el pelo al público. La obra es sincera, de una honestidad que desarma.

Independientemente del medio con el que trabaje —cine, pintura, dibujo, xilografía, neones, escultura o instalación—, todo el arte de Emin es autobiográfico: una forma de autorretrato. Rara vez se ve su imagen, pero siempre está ahí: en primer plano. El filósofo griego Sócrates dijo: «La vida que no se examina a sí misma no es digna de vivirse», una máxima que Emin ha convertido en su *modus operandi*. Ha examinado su vida como un forense obsesivo en la escena de un

crimen: no hay ningún detalle demasiado cruento como para no analizarlo, ni ninguna parte del cuerpo demasiado privada.

Se le ha acusado de narcisista, de ególatra ensimismada y furibunda. No lo es. Y es más, los insultos están por completo fuera de lugar. Explorar sus sentimientos más personales y privados —el tipo de sentimientos que a muchos nos han dicho que reprimamos desde la infancia— le ayuda a dar sentido al mundo. Es su manera de resolver un problema. Hay personas que no saben lo que piensan sobre algo hasta que lo escriben. Emin en verdad no sabe lo que siente por algo hasta que lo transforma en una obra de arte. Ahondar en sus recuerdos y experiencias más íntimos y perturbadores y concretarlos en un cuadro o una escultura es su forma de ver.

Por eso, ningún otro artista podría haber hecho *Mi cama*, aunque técnicamente no sea una obra muy difícil de crear. Era, como se lo llama en el mundo del arte, un *ready-made*, un objeto preexistente cuyo significado cambia cuando se descontextualiza y se presenta como arte (ejemplos muy conocidos de *ready-mades* son el urinario de Marcel Duchamp y el tiburón de Damien Hirst). Pero el gran don de Emin como artista es su talento para contar historias. En otra vida podría haber sido una escritora célebre —durante un tiempo, eso es lo que pensaba que sería—, pero hay en el arte una intensidad y una condensación muy afines a su carácter. Una historia escrita puede contarse en cientos de páginas, mientras que una obra de arte tiene que hacer lo mismo en una sola imagen. Es más difícil, pero, cuando se logra, podría afirmarse que el resultado es mucho más poderoso. Tratándose de Emin, sin duda lo es. Sus historias son únicas, brotan de su propia experiencia, pero resuenan ampliamente en el público. Es una especialista en «escribir» memorias en forma de obras de arte.

Fue un encuentro fortuito con un joven marchante de arte llamado Jay Jopling, a principios de los noventa, lo que le dio la oportunidad de contar su historia a su manera. Aquella confluencia apuntaló su convicción. Él era un *old etonian*[10] seguro de sí mismo y buen conversador, con un acento exquisito; ella, una mujer insegura de clase trabajadora con acento de la zona del estuario del Támesis y —en palabras de Jopling— «un tanto incontrolable». Poco importó, tenían mucho en común. Habían nacido con un mes de diferencia, en 1963, ambos se habían sentido atraídos por el arte desde jóvenes, tenían los mismos instintos empresariales y el mismo temperamento ambicioso. Jopling había conocido a Emin en una cena («Jay me impresionó metiéndose la patilla de las gafas por la nariz»), cuando ella se presentó a sí misma con descaro y le invitó a invertir en su «potencial creativo». Por una cuota anual de diez libras, la artista, de treinta años, le enviaría cuatro piezas manuscritas por correo junto con una carta personalizada. Era una oferta que hacía a todo aquel

que se acercara a The Shop, un bar para artistas que había abierto en 1993 junto con su amiga Sarah Lucas (que, en su momento, describió a Emin como «una auténtica pesadilla»). Situada en el East End londinense, en el número 103 de Bethnal Green Road, The Shop se afianzó rápidamente como un sitio de moda y un lugar de encuentro. En ese instante, Emin pensó en abandonar el arte y dedicar su tiempo a buscar al que definió como «el hombre internacional» (un personaje de ficción al que había estado enviando cartas) en el aeropuerto de Heathrow y a escribir cartas. Pero la suma de apoyos y ánimos que recibió de su novio, Carl Freedman, y de Sarah Lucas y Jay Jopling, la convencieron para seguir adelante. Fue una buena decisión. Poco después, Jopling le ofreció exponer en su galería de arte contemporáneo de Londres, White Cube, pequeña pero en boga. Tracey quería que fuera una muestra enormemente personal.

A aquella exposición inaugural la llamó *Mi gran retrospectiva 1963-1993*, pensando que probablemente sería su primera y última exposición individual, por lo que podía permitirse darse a conocer con una buena explosión. Las fechas del título comprenden sus treinta años de vida. Preparó una exposición autobiográfica con reproducciones de todas las imágenes que había ido creando en la última década, cosa que tuvo su mérito, pues había destruido muchos de los originales tras caer en una depresión a causa del trauma provocado por un aborto chapucero (el médico no se dio cuenta de que estaba embarazada de gemelos). La exposición era una especie de «Esta es mi vida», pero en arte, con cada imagen cosida a mano en pequeños lienzos. Junto a ellos, había una pequeña sección dedicada a su tío Colin, que había muerto en un espantoso accidente de tráfico —un tráiler chocó por detrás con su coche cuando estaba parado en un semáforo y lo empotró bajo un autobús, matándolo al instante—. En la exposición abundaban lo que se acabaría convirtiendo en los motivos familiares de Emin: un pájaro que representaba el alma, el amor y la libertad, una nota escrita a mano, un objeto cotidiano (un paquete de cigarrillos Benson & Hedges aplastados que el tío Colin tenía en la mano en el momento del impacto) y una dramática historia de traumas personales.

Según Jopling, no vendió muchas obras, pero sí a Tracey Emin. Su honestidad brutal, su franqueza sin concesiones y su voluntad de decir las cosas con el corazón en las dos manos la convirtieron en una artista oportuna para aquellos días de telerrealidad incipiente y de auge del individualismo. No jugaba al mismo juego. Decía lo inaudito y hacía lo inaceptable, como aparecer borracha en la televisión nacional, maldiciendo sin parar y largándose durante la emisión. Eso fue en 1997. Dos años antes había hecho una de sus mejores y más memorables obras, que un incendio en un almacén de arte, ocurrido

en 2004, destruyó.

Toda la gente con la que me he acostado 1963-1995 era una pequeña tienda de campaña de color azul, cuyo interior estaba decorado con los nombres de las personas con las que Emin había compartido cama a lo largo de su vida. Había ciento dos en total, cada uno de ellos bordado en las paredes interiores de la tienda. El título era toda una provocación, ideada para soliviantar a una clase dirigente que la consideraba ruidosa, grosera y sobrevalorada. Pero, para los que se abstuvieron de juzgar antes de ver la obra, la realidad fue muy distinta. Sí, había nombres de amantes, pero también de amigos, y el del hermano gemelo con el que creció en la pobreza en Margate, entonces un pueblo costero decadente en el sudeste de Inglaterra (donde T. S. Eliot escribió pasajes de *La tierra baldía* y J. M. W. Turner pintó el mar del Norte). Lo más conmovedor de todo eran los dos parches bordados con los nombres «Feto I» y «Feto II», un emotivo recuerdo de la traumática interrupción del embarazo que había sufrido cinco años antes. Describió el proceso de bordar aquellos ciento dos nombres como «tallar lápidas»: una experiencia dolorosa, dijo, durante la cual desenterró recuerdos —algunos muy buenos, otros muy malos— y los revivió en una obra de arte extraordinariamente íntima.

Hay tal ruido en torno a Tracey Emin que puede llegar a oscurecer la importancia y la originalidad de su trabajo. Pocos artistas, hombres o mujeres, se han expuesto tanto: haciendo obras que gritan sin ambages por un amor que nunca llegó a ser (se casó con una roca en 2016), que grita de remordimientos y de rabia, con pasión. Ella afina estos intensos sentimientos existenciales y los concentra en imágenes aún más intensas que hierven de pura emoción: un grito del alma comprensible para todos. Su dolor es real.

Nació de padres que estaban casados con otras personas. Su madre era inglesa, su padre un turco-chipriota que se ausentaba durante mucho tiempo. De niña sufrió abusos sexuales y fue violada a los trece años, una agresión horrible. Abandonó la escuela a los quince, se fue a Londres, vivió en una casa ocupada con la gente de moda del Blitz Club, y conoció al entonces desconocido Boy George, que le pidió que se uniera a su banda (ella no sabía tocar ningún instrumento, pero estaba segura de que podría dominar el bajo con un poco de práctica). Estudió grabado en el Maidstone College of Art y luego pintura en el Royal College of Art de Londres, donde se sentía tan bienvenida como el moho en el baño. Luego vinieron los abortos, la inseguridad, la bebida, la búsqueda de pareja durante toda la vida, la desesperación. Lo sabemos, nos lo ha contado, nos lo ha mostrado. Y, al hacerlo, nos ha conmovido.

Puede que Tracey Emin no haya tenido suerte en el amor, pero ha

tenido la suerte de poder llegar al corazón mismo de la vida, de vivir intensa y conscientemente, de no tener miedo de sumergirse en sus recuerdos reprimidos, de exponerse a las heridas una y otra vez, de descubrir lo que piensa y siente de verdad, de ser honesta. Solo así puede hacer arte, porque solo así puede ver de forma adecuada. Lo mismo es aplicable a todos nosotros, como muy bien sabía Sócrates cuando les dijo a los miembros del tribunal ateniense —que estaban a punto de condenar a muerte a uno de los mayores pensadores de todos los tiempos— que una vida que no se examine a sí misma no es digna de vivirse.

CY TWOMBLY: VER LOS CICLOS

Quattro Stagioni —Cuatro estaciones— se compone de cuatro magníficos cuadros del tamaño de las vidrieras de una catedral. Son un homenaje al ciclo interminable de la naturaleza. Contémplelos y maravíllese de lo que significa formar parte de esta energía inmensa y turbulenta que llamamos «vida».

Estaba desayunando tranquilamente con unos amigos íntimos, bebiendo café bien cargado y untando la tostada con desmesura, cuando la charla se centró durante unos instantes en este libro y en este capítulo en concreto. Mencioné al artista sobre el que estaba escribiendo y la respuesta de todo el mundo fue: «¿Quién?». De acuerdo: Cy Twombly (1928-2011) dista mucho de ser un nombre conocido y —la verdad sea dicha— fue un artista que produjo una obra a la que no se accede de buenas a primeras. Sus pinturas y esculturas, en gran parte abstractas, son como Chandler en *Friends*: difíciles de apreciar en un principio, pero absolutamente irresistibles después de unos cuantos encuentros con ellas.

Uno de nosotros lo buscó en Google. Apareció una imagen de su última serie de pinturas, *Bacchus (Baco)* (2006-2008). «Parece kétchup», comentó quien presidía la mesa. «Menudo mejunje», dijo un comensal igualmente desconcertado. Ninguna de las dos valoraciones erraba del todo. La intención del artista fue hacer un ciclo de lienzos enormes, rojos como el kétchup, exuberantes y con algo más que una simple salpicadura improvisada. Quería abrumar al espectador con una pintura que estallara en una impulsividad extática: de abandono ebrio o de destrucción gratuita. No es de extrañar que parte de ese exuberante fervor emocional se pierda cuando el colosal lienzo, de 3 × 4,5 m, se reduce a una foto del tamaño de la palma de la mano en un *smartphone*.

Pero incluso cuando se contemplan en la vida real, en una galería, los cuadros dedicados a Baco, de Twombly, parecen en un principio un simple garabato incoherente, como esos bucles que se forman cuando uno intenta que fluya la tinta seca de un viejo bolígrafo. Son candidatos de primera para los denostadores del arte moderno: «Eso lo hace hasta mi hijo de cinco años»; un comentario que, por otra parte,

el difunto artista estadounidense no se habría tomado a mal. Es extremadamente difícil pintar como un niño cuando se es un artista adulto que domina su oficio. Hay que romper muchas reglas, despreciar las convenciones y desaprender las técnicas académicas adquiridas. Como dijo Picasso: «He tardado cuatro años en pintar como Rafael, pero toda una vida en pintar como un niño».

La aparente falta de sofisticación de Twombly posee una cualidad juvenil que es totalmente intencional y que se aviene a la perfección con la declaración de Picasso. Sin embargo, si se observa un poco más, se hace evidente que la serie de pinturas de *Baco* es la obra de un artista muy refinado, con una capacidad poco común para combinar la antigüedad y la modernidad, el conocimiento con la ingenuidad y la poesía con la pintura. Parece decirnos «¡Mira el lienzo! Y mírate en el patrón circular.

De ahí los enormes círculos que la vida traza en estas pinturas en honor de Baco, el dios romano del vino, una figura mitológica célebre por sus borracheras y excesos, a quien los antiguos griegos llamaban Dionisio. Estos datos podría conocerlos un niño de cinco años, sí, pero la técnica con la que Twombly ejecutó los cuadros supera a la de cualquier niño pequeño que haya conocido. El artista, nacido en Virginia, ató un pincel rebosante de pintura a la punta de una pértiga de tres metros antes de acercarse a su gigantesco lienzo colgante, como un caballero medieval en un torneo. Con una fuerza y una precisión impresionantes, pintó espirales entrelazadas que fluyen, de arriba abajo, por toda la superficie. El artista canalizó de este modo el espíritu del frenesí creativo inspirado por Baco, el estado alterado de conciencia que aquel pícaro dios provocaba en sus acólitos. Twombly dejó que su pintura goteara por la superficie del cuadro como si se tratara de vino tinto o de una herida sangrante. O quizá ambas cosas. Baco podía ser un tipo divertido o un maniaco violento cuando estaba borracho. Los tonos bermellón de Twombly contra el sereno fondo de color tostado claro crean un todo armónico que es, a la vez, tempestad y calma.

La serie *Baco* trata sobre los extremos de la naturaleza y del comportamiento humano, cuando la sangre sube y bullen las emociones. Nos conducen a una cima antes de descender vertiginosamente como en una montaña rusa y, luego, este vaivén se repite y se repite y se repite: una metáfora del ciclo de la vida. Si uno es capaz de obviar cualquier asomo de escepticismo —perfectamente comprensible, por otro lado— y confía en el talento del artista, se quedará embelesado por el efecto hipnótico de su obra. Y, después, es probable que quiera buscar más imágenes de Twombly, como su obra maestra, compuesta por cuatro paneles, *Cuatro estaciones* (1993-1995).

Quizá este título nos recuerde a las pizzas —y a ciertos ojos los

lienzos les parezcan, efectivamente, una pizza—, pero haga el esfuerzo de ir más allá de esas primeras impresiones y le garantizo que estas imágenes le llevarán al más increíble viaje de la vida a la muerte y viceversa. Le sacarán de la avalancha diaria de correos electrónicos, noticias y mensajes, y le harán degustar el bucle continuo de las estaciones y las sensaciones de la naturaleza.

Twombly realizó dos versiones ligeramente distintas de *Cuatro estaciones* entre 1993 y 1995. La primera se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la segunda en la Tate Modern de Londres. Ambas están formadas por cuatro lienzos del tamaño de las vidrieras de una catedral en los que el artista ha escrito garabatos y notas. Cada uno de los cuatro cuadros representa una estación: *Otoño* (*Autunno*), *Invierno* (*Inverno*), *Primavera* (*Primavera*) y *Verano* (*Estate*). Son imágenes que funcionan por separado, pero el artista las consideraba una sola obra, un cuadro en cuatro partes.

La sensación de viaje es más evidente en la versión expuesta en el MoMA, en la que una antigua embarcación funeraria egipcia (creada a partir de la fotografía de una antigua embarcación celta) navega a través de tres de los cuatro lienzos. Su función es transportar el alma humana de la existencia terrenal a un reino puramente espiritual, en el más allá. Pero en el camino hay unas cuantas bacanales de las que disfrutar.

La serie comienza en otoño, antes de la llegada del barco de madera. Es la época de la abundancia, cuando se ha recogido la cosecha tras meses de duro trabajo en el campo. Es el momento de celebrar, de relajarse, de comer, beber y divertirse. Vemos bayas rojas en sazón y uvas henchidas que parecen salpicaduras sobre el fondo de color crema del lienzo. Nos encontramos ante un instante de plena abundancia, que se inspira en la fiesta anual del vino que se celebraba cerca de la casa de verano de Twombly, en Bassano, al norte de Roma, mientras él realizaba el cuadro.

Fragmentos poéticos manuscritos, apenas visibles, emergen en la superficie del lienzo como si flotaran a través de las finas veladuras de pintura blanca. Puede distinguirse la palabra SILENUS encima de la gran salpicadura roja de la parte inferior del cuadro que remite a la fiesta que se está celebrando. Sileno era el compañero de correrías del dios griego Dionisio, cuyo nombre romanizado también aparece débilmente garabateado en la parte izquierda, justo encima de la pintura morada. A la derecha pueden leerse las palabras PURE WILD SEX («puro sexo salvaje»), que dejan bien clara la naturaleza libertina y orgiástica de la obra.

Otoño es una composición bellamente equilibrada, una evocación estacional que nace de una capacidad de observación portentosa. Y que no se detiene ahí, ya que los rojos intensos y los púrpuras

entenebrecidos, mezclados con una sombría pintura negra, nos transportan con el viento del oeste a la siguiente estación: un *Invierno* nevado.

Allí están las embarcaciones que habrán de llevarnos desde las tinieblas del más allá al sol amarillo de la primavera y al nuevo amanecer. En la versión del MoMA, los fragmentos de escritura proceden del poema «Solsticio de verano III», del poeta griego del siglo XX Giorgos Seferis. En ellos se insta a las barcazas funerarias a continuar su viaje, desde la muerte a la vida, a través del océano: «Como el poeta / debes / dejar atrás el sueño».

La línea diagonal que recorre la composición de abajo arriba y de derecha a izquierda genera un dinamismo progresivo y ascendente. La fuerza de la vida es irresistible cuando los barcos arriban en mitad de una erupción de color en *Primavera*, la tercera parte del cuarteto. Las embarcaciones se nutren ahora de la sangre vibrante de la vida, mientras continúan su viaje hacia el sol naciente, en el levante. En los márgenes izquierdo y derecho del lienzo de Nueva York hay hermosos ramos de flores y, entre ellos, más palabras de Seferis:

> Hablabas de cosas que no podían ver
> y se reían.

¿Quizá el artista estaba respondiendo a las críticas mordaces que había recibido décadas atrás, cuando expuso su obra en Nueva York? Es muy posible. Vale la pena señalar que Twombly utiliza un texto completamente diferente en la versión londinense de *Primavera*, en el que cita la décima de las *Elegías de Duino*, del poeta austriaco Rainer Maria Rilke, sobre la felicidad como algo que no fluye, sino que cae.

Los poetas que elige son distintos, pero los temas son los mismos en ambas pinturas primaverales. Ambas son una meditación sobre la transitoriedad y la mutabilidad de la vida, basada en la mitología, la Antigüedad clásica, la historia del arte y la literatura. Y todo esto confluye en el último cuadro, *Verano*, la estación bañada por el sol. Esta fue la obra que más trabajo le costó realizar a Twombly, no paraba de lamentarse de que todo lo que veía —mañana, tarde y noche— ¡no era más que un amarillo miserable!

Pintó *Verano* unos meses después de acabar los otros cuadros de la serie, tras haberse mudado a otra de sus casas, en un puerto pesquero de la bahía de Gaeta, en la costa occidental de Italia. Su estudio se encontraba en la ladera de una colina, desde donde podía ver el puerto bajo los sinuosos acantilados; el sol ardiente, reflejado en un mar cálido, es el principal protagonista de *Estate*. La pintura amarilla rezuma por la obra como la yema de un huevo rota en un plato de porcelana blanca. En la imagen translúcida asoman más palabras, rayadas, garabateadas. Y en la versión neoyorquina se ven los barcos

de un rojo brillante arribando.

Edwin Parker Twombly —conocido por todos como Cy— fue un estadounidense enamorado de la tradición europea, cuyo padre había sido jugador profesional de béisbol. De él procede el apodo «Cy», otorgado en reconocimiento a sus habilidades como lanzador, muy parecidas a las del legendario Denton «Cy» Young, quien lanzaba la pelota con tanta fuerza y velocidad que era capaz de derribar la valla como un ciclón. El joven Cy no heredó la destreza deportiva de su padre, pero no tardó en descubrir que también él poseía un talento especial. Sabía dibujar tal como lanzaba su padre: con rapidez y precisión, con bello trazo y mano firme. Recibió clases de un artista español que llegó a su barrio de Lexington, Virginia, como refugiado de la guerra civil española. Aquellas clases ayudaron a Cy a conseguir una beca en la Art Students League de Nueva York, donde conoció a otro joven artista llamado Robert Rauschenberg. Se hicieron buenos amigos y viajaron por el norte de África y Europa, un periplo en el que Cy se enamoró perdidamente de Roma: «Ha sido como un gran despertar, como encontrar muchas habitaciones maravillosas en una casa cuya existencia ignoraba».

Por entonces, Twombly cumplió veinte años y el Ejército de Estados Unidos lo reclutó para el servicio militar. No era lo suyo, desde luego, pero aquella experiencia resultó crucial para su desarrollo artístico. Cada fin de semana se alojaba en una modesta habitación de hotel para alejarse de todo el mundo y dibujar, leer y pensar con calma. Comenzó a experimentar con la técnica surrealista del dibujo «automático», que consistía en acceder a un estado de seminconsciencia, a altas horas de la noche, cuando estaba muy cansado, y en dejar su mano fluir, sin voluntad, con las luces apagadas. Su objetivo era encontrar en su interior algo auténtico, genuino, que lo liberara del amaneramiento aprendido en la escuela de arte. Más tarde, confesó que aquellos garabatos y bocetos nocturnos constituirían la base de toda su obra futura.

Dejó el Ejército y regresó a la vida civil y a su trabajo como pintor, convirtiéndose, ya en la treintena, en una personalidad única en el panorama artístico neoyorquino. Pero seguía anhelando la promesa de la *dolce vita* romana, un deseo que satisfizo al fin cuando Betty Stokes, una vieja amiga de Lexington, lo invitó a alojarse con ella y su rico y bien relacionado marido italiano en las afueras de Roma. Apenas había terminado de deshacer su maleta cuando, en su presentación en la alta sociedad italiana, Cy conoció a un reputado mecenas de las artes, el barón Giorgio Franchetti. El aristócrata italiano se enamoró de la obra de Twombly, y el artista norteamericano, de un metro noventa de altura, se enamoró de Tatiana, la hermana de Franchetti. Dos años más tarde se casaron y Cy no tuvo que volver a preocuparse

por el dinero.

Siguió viajando por Europa, África del Norte y América. Se hizo con una casa en Lexington, a la que se sumaban sus tres residencias italianas y sus largas estancias con amigos repartidos por todo el mundo. Rara vez veía la televisión, pero leía con voracidad, sobre todo a los poetas simbolistas y románticos y a los clásicos de la literatura, como Homero.

Los cuadros de Cy Twombly nunca se captan del todo a primera vista. Resultan siempre enigmáticos, una combinación de elementos caligráficos entremezclados con formas abstractas y pintura chorreante. Transmiten la sensación del paso del tiempo, un proceso de envejecimiento que parte de un lienzo impoluto y que poco a poco se va transformando en una superficie repleta de historia, hasta asemejarse a un viejo muro romano cubierto de grafitis y pintura. El artista se describió a sí mismo como un simbolista romántico, lo cual se ajusta bastante a su modo de mirar el mundo.

La cosmovisión de Twombly no era ajena a los acontecimientos de su época —desde los alunizajes hasta las fiestas del vino—, asuntos que él contextualizaba a través de las obras de los grandes poetas y pintores del pasado. Veía la vida tal como es, cíclicamente. Lo que se va regresa. De ahí el carácter elíptico y dinámico de su obra: los gestos que ejecuta van y vienen en composiciones musicales que nos hablan del ritmo circular de la naturaleza. Y esto es lo que vemos en *Cuatro estaciones*, cuatro magníficos cuadros que se aprecian mejor «en redondo», con uno en cada pared de una sala cuadrangular. Esa es la disposición ideal, la que le permite al espectador sumergirse plenamente en el bucle incesante del nacimiento, el crecimiento, la floración y la muerte. Y sentirse parte de esa gran energía cíclica que llamamos «vida».

LYNETTE YIADOM-BOAKYE: VER A LOS EXTRAÑOS

Sabemos que el arte imita la vida, que es una ficción. ¿Por qué no crear —entonces— una realidad totalmente fabricada, una ilusión dentro de otra? Esta es la pregunta que se hizo la pintora británica Lynette Yiadom-Boakye. La respuesta le descubrió una forma completamente nueva de mirar.

En octubre de 1996, un joven político británico llamado Tony Blair pronunció un apasionado discurso en el Congreso del Partido Laborista. Era el ambicioso líder del partido y estaba decidido a desalojar del Gobierno a los conservadores en las siguientes elecciones generales, previstas para mayo de 1997. «Pregúntenme cuáles serán las tres prioridades de mi Gobierno —espetó a sus embelesados oyentes— y les diré: ¡educación, educación y educación!». Los aplausos resonaron en el palacio de congresos Winter Gardens, de Blackpool, mientras los «blairistas» allí congregados paladeaban el aroma embriagador del poder. Su optimismo estaba bien fundado: siete meses después, Tony Blair llevó al Partido Laborista a una victoria aplastante y al inicio de la época de la «Cool Britannia».

Por aquel entonces, Lynette Yiadom-Boakye, de diecinueve años, hija de dos enfermeros ghaneses y nacida en Londres, estudiaba para convertirse en artista. Ella también creía en la educación. Tanto era así que asistió a tres escuelas de arte distintas y en 2003 completó su máster en la Royal Academy. Fue allí donde empezó a darse cuenta de que el conocimiento no es necesariamente, en todos los casos, esa fuerza liberadora que por lo general creemos que es. De hecho, descubrió que incluso podía llegar a convertirse en algo opresivo. Existía una circunstancia, en especial, en la que el intento de comprender limitaba su búsqueda de entendimiento.

Yiadom-Boakye define su educación artística como clásica. Dice que su formación consistió básicamente en «pasar mucho tiempo en un aula, trabajando sobre lo que tenía delante, ya fuera un objeto o una figura, pero tratando siempre de trasladar la realidad a un papel o a un lienzo». Al principio, aprender el arte del retrato le satisfacía, pero con el tiempo se dio cuenta de que cada vez le interesaban menos el modelo y sus rasgos específicos. Sus inquietudes se dirigían más hacia los procedimientos técnicos, a cómo plasmar una figura sobre un

lienzo. No fue la primera artista que se sintió así. El venerado pintor postimpresionista Paul Cézanne hacía sentarse a sus modelos durante días y días, hasta que los pobres se aburrían y frustraban con el interminable proceso, y acababan preguntándole cómo iba el retrato. En una ocasión, el artista, molesto porque su concentración se había visto perturbada, gruñó: «Estoy bastante satisfecho con la camisa».

A Cézanne no le interesaba ni por lo más remoto el carácter del individuo; le preocupaba mucho más hacer un cuadro bien resuelto. Que el tema fuese una persona, un cuenco de fruta o un paisaje le daba exactamente igual: se limitaba a centrarse en los problemas formales, en cómo aplicar los colores a un lienzo para producir una imagen que funcionara. El proceso de pintar absorbía de un modo parecido a Yiadom-Boakye, sentía la misma compulsión, la tendencia a concentrarse en los obstáculos intelectuales y técnicos que un artista tiene que superar para lograr una obra llena de fuerza. ¿Qué debía hacer, entonces, la joven pintora? Aunque la figura humana le seguía pareciendo un tema atractivo y quería trabajar con ella, se sentía asfixiada como artista por la obligación de tener que representar fielmente los rasgos y la personalidad de un modelo.

La solución era simple, como suele ocurrir con todas las buenas ideas. Yiadom-Boakye dejó de pensar en el retrato y empezó a pensar en la pintura. La gente seguiría siendo el tema principal, pero no como hasta el momento, es decir, no con una persona sentada frente a ella esperando que se la representara de forma realista. Ya había tenido bastante de eso. Había otra manera…

La inspiración le vino de una vertiente distinta a la de su vida creativa; Lynette también es escritora de ficción («pinto lo que no puedo escribir», afirma). Si inventar personajes en una página estaba bien, ¿por qué no hacerlo en un lienzo? Inventar a sus «modelos» la liberó de inmediato del deber primordial del retratista: producir un documento visual realista (se dice que el retrato es el único género artístico en el que el sujeto es, a menudo, más importante que el autor). Ahora tenía libertad total para explorar la mecánica de la pintura, sin tener que preocuparse por el parecido. Podía adaptar sus personajes ficticios a su voluntad, asegurándose de que interpretaban el papel asignado en la narrativa orgánica que se desarrollaba en su cabeza mientras realizaba la obra. Podía centrarse en las cuestiones fundamentales, como el efecto de un color sobre otro cuando se colocan contiguamente. Y en cómo ciertas combinaciones generaban estados de ánimo reconocibles que podrían desencadenar una historia improvisada en su imaginación. Fue a partir de entonces cuando empezaron a aparecer los protagonistas, las actitudes, las personalidades. Lynette Yiadom-Boakye había dado un gran salto conceptual.

> La libertad que encontré en cuanto dejé de lado la idea de intentar representar a personas que conocía, o de centrarme en un parecido específico; en cuanto descubrí, en fin, que un cuerpo podía ser cualquier cosa, que una persona podía ser cualquier cosa y una figura significar cualquier cosa, se abrió ante mí un abanico infinito de posibilidades.

La artista incipiente le dio un giro de ciento ochenta grados a su formación. En lugar de intentar interpretar la realidad cuando pintaba un retrato, se dedicó a pintar retratos ficticios para intentar generar algo real. Al fin y al cabo, el tema de un cuadro solo es la representación de un tema, no el tema mismo. La naranja del frutero que pintó Cézanne no se puede comer. Sabemos que el arte imita la vida, que es una ficción. ¿Por qué no crear —entonces— una realidad totalmente fabricada, una ilusión dentro de otra? Esto significaba abrir las puertas a otra forma de mirar. Una basada en recopilar datos visuales procedentes de las muchas personas que veía o a las que escuchaba, y luego sintetizar toda esa información en una sola entidad que capturase la esencia de un personaje ficticio, un personaje que sería la representación de una verdad universal. Para ello, Yiadom-Boakye tuvo que crear un almacén de imágenes a las que su imaginación pudiera recurrir en cualquier momento para obtener la referencia visual de una pose, de una sonrisa o de una mirada que necesitase para un cuadro. El modo en que un amigo doblaba su cuerpo cuando se inclina con las piernas cruzadas mientras está sentado en un sofá, o mostraba sus dientes en una media sonrisa, pasó a formar parte de su investigación diaria. El mundo entero se había convertido en su modelo.

Armada con este rico acervo de detalles y observaciones, empezó a hacer cuadros con fondos apagados, manchados y neutros al frente de los cuales aparecían sus figuras ficticias. Los cuadros siguen pareciendo retratos de amigos y conocidos, pero no lo son. A pesar de su aparente humanidad individual, los personajes son, de hecho, composiciones extraídas de la memoria y los álbumes de recortes, de fotos antiguas y encontradas. En la mayoría de los cuadros de Yiadom-Boakye aparece un solo protagonista, en algunos dos, y solo unos pocos son grupales (de tres o más personas). Entre estos últimos se encuentra *Una educación* (2010), en el que aparecen cuatro hombres. En él predomina una paleta verde oliva, los tonos más claros sirven de fondo y los más sombríos se utilizan para representar las chaquetas, los jerséis y los pantalones de los personajes, cuyas pieles morenas contribuyen a la armonía en la transición tonal de los colores, acentuada por la suave luz amarilla que cae sobre sus rostros. El fuerte contraste que originan sus relucientes camisas blancas es como el choque de los platillos en la *Obertura 1812* de Chaikovski: aporta una

especie de *sostenuto* agudo a la composición.

El título del cuadro, *Una educación*, es otro elemento más de la historia que se desarrolla ante los ojos del espectador. No pretende ser descriptivo, sino más bien sumativo. O, como dice la artista, «un signo, una pincelada más». Forma parte del cuadro, no está ahí para explicarlo. La escena se abre a múltiples interpretaciones, a posibilidades infinitas.

Yo interpreto que es el hombre un poco más mayor, el que está en el centro del grupo y de cara a nosotros, quien educa a los otros tres. Sus modales desenvueltos y sus gestos francos, junto con la buena disposición y la atención que muestran los más jóvenes, sugieren una relación sólida y respeto mutuo. Podrían ser profesores en una universidad, médicos en una conferencia o un padre charlando con sus tres hijos mayores. Usted decide. Como en toda la obra de Yiadom-Boakye, casi no hay información acerca de dónde o cuándo transcurre la acción. O sobre lo que se dice. La artista pretende que el cuadro resulte impreciso temporal y espacialmente para que pueda ser universal.

Es un cuadro grande, con mucha presencia. Cuando uno se pone delante de *Una educación* no tarda mucho en darse cuenta de que se ha unido a la charla que mantienen los protagonistas. La relación con el cuadro cambia entonces de un modo radical; uno ya no lo mira, está dentro de él, forma parte de él. La figura central no habla con sus compañeros, sino que se dirige directamente al espectador, lo que resulta, de algún modo, incómodo. Uno no tenía la intención de irrumpir en una charla privada y, sin embargo, aquí está ¡metido en el meollo!

Una educación parece, a primera vista, como toda la obra de Yiadom-Boakye, engañosamente simple y austero, pero acaba volviéndose extremadamente convincente, complejo y cautivador. Prueba de ello es que muchos de sus personajes ficticios se instalan en la imaginación de uno.

La artista ha confesado la influencia del pintor estadounidense John Singer Sargent y del realista francés Édouard Manet. Ciertas poses que utilizaron ellos las ha tomado prestadas Boakye para crear a sus propios personajes. No me extrañaría que el pintor romántico español Francisco de Goya fuese asimismo una de sus referencias clave. Y, entre los contemporáneos, imagino que le habrán llamado la atención cuadros de artistas como Kerry James Marshall, Marlene Dumas y Peter Doig. Pero el pintor al que más le debe, según ella misma confiesa, es Walter Sickert (1860-1942) de Camden Town. También a él le entusiasmaban la paleta de colores terrosos y las atmósferas. La mayor influencia de Sickert fue Edgar Degas, el impresionista francés de las bailarinas de ballet, un tema que también ha explorado Yiadom-

Boakye (sus bailarines son hombres en mallas, las de Degas eran muchachas en tutú).

Sickert se sentía atraído por los interiores domésticos desolados y por la sombría y sórdida vida nocturna de Londres, que pintó con el ojo de un colorista consumado. Yiadom-Boakye comparte con él su querencia por el colorido y el tono, aunque no por lo macabro. Sus escenarios son más ambiguos, su desconocido elenco de personajes, eterno. Poseen una profundidad y una envergadura shakespearianas. El hombre hermoso que viste una camisa de seda turquesa con gorguera en *Greenfinch* (2012) podría ser el mismo Puck de *El sueño de una noche de verano*. El muchacho y la muchacha de su díptico *Fiebre de lirios* (2016) tienen el aire galante de Romeo y Julieta.

Harold Pinter, el dramaturgo británico del siglo XX, decía que sus obras empezaban siempre a partir de una imagen que le venía a la cabeza y que iba construyendo minuciosamente hasta que la pieza se revelaba a sí misma por completo. En los cuadros de Yiadom-Boakye pasa igual, a mi parecer: ofrecen una instantánea, una imagen de una historia. Puede ser el principio, la mitad, el final o las tres cosas en el mismo cuadro. Depende de cómo se vea en cada momento. Y es en ese sentido en el que sus obras son infinitas y fascinantes.

La decisión de pintar figuras imaginarias la convirtió en artista y a nosotros en espectadores. Sus cuadros nos ofrecen un punto de vista diferente del mundo: la sensación de que lo que vemos y sentimos es ilimitado. La diferencia entre ficción y realidad se circunscribe en esencia al ámbito de la percepción, no a la realidad misma, lo cual, en cierto modo, es maravillosamente liberador.

ISAMU NOGUCHI: VER EL ESPACIO

Si la escultura es la roca, también lo es el espacio que hay entre las rocas y entre la roca y el hombre, y lo que se comunican entre sí, y su contemplación mutua.

ISAMU NOGUCHI

El pabellón estadounidense de la Bienal de Venecia de 1986 exhibió una muestra titulada *¿Qué es la escultura?* El objetivo de aquella exposición era desafiar a los espectadores para que se cuestionaran sus ideas preconcebidas sobre la naturaleza de la escultura. Los objetos exhibidos eran lámparas fabricadas en serie, un tobogán de mármol de ciento veinte toneladas y diseños para el equipamiento de parques infantiles. Todo aquello se presentó públicamente como escultura. El autor de esta provocadora colección era el escultor japonés y estadounidense, de ochenta y un años, Isamu Noguchi (1904-1988). Noguchi, que se encontraba ya al final de su vida, tuvo la oportunidad, gracias a esta muestra, de reflexionar sobre su recorrido artístico. Y su decisión de exponer lámparas domésticas y un tobogán como síntesis de toda una vida dedicada al arte revela mucho sobre su visión del papel que este desempeña en el mundo. Un objeto bello, encerrado en una vitrina y separado del espectador por un cordón de seguridad, perdía fuerza para Noguchi. Para él, era la interacción entre la gente y la obra de arte lo que le daba a esta un sentido, un propósito. El arte no pretendía simplemente —según su punto de vista — que lo admiraran: «La razón de ser de la escultura —creía él— es dotar al espacio de significado».

Afirmaba que una estatua, por ejemplo, no solo atrae nuestra atención, también modifica la forma en que percibimos el entorno en el que se encuentra, esto es: que nuestra percepción de dicho entorno se ve alterada por su presencia. «Si la escultura es la roca —sostenía —, también lo es el espacio que hay entre las rocas y entre la roca y el hombre, y lo que se comunican entre sí, y su contemplación mutua». Noguchi no quería enseñarnos a ver arte, sino hacernos conscientes de cómo los objetos con los que interactuamos cada día modifican nuestra mirada. La escultura debía favorecer que nos implicásemos «más directamente con la experiencia cotidiana de la vida». Para él, cualquier objeto físico podía considerarse escultura —desde un

televisor en el salón de casa hasta un árbol cualquiera del parque—, siempre que «no hubiera en el espacio ningún impedimento», es decir, que se hubiera colocado intencionadamente en dicho espacio para enriquecer nuestra relación con él. Así, un jarrón de flores que se coloca en el centro de la mesa de la cocina, porque se cree que ahí queda muy bien, se puede considerar una escultura. En cambio, una pila de libros dejada de cualquier manera sobre una silla no lo sería. Para Noguchi, una obra de arte —ya se trate de un jarrón de flores o de una estatua griega— es algo que no se supedita al objeto físico, sino que incluye el lugar en el que se ha colocado. Lo que deseaba transmitir era la conciencia «de la escultura como parte del paisaje», como un signo de puntuación en un espacio.

Con *¿Qué es la escultura?* Noguchi propuso que el objeto escultórico no quedaba acabado cuando el artista soltaba sus herramientas, sino que necesitaba de la interacción con su público para completarse, con cada par de ojos nuevos que reaccionan ante el objeto y su entorno de una manera diferente. Sostenía que la imaginación de cada individuo era la que se encargaba de completar la obra de arte, modificando así la esencia misma de la escultura y del espacio que la rodea: «Esculpir es algo más que producir objetos artísticos, es una experiencia mucho más amplia que involucra la totalidad del entorno».

Nacido en Estados Unidos, de una madre americana y un padre japonés que no quiso saber nada de él, Noguchi nunca se sintió del todo a gusto en ninguna de las dos culturas. Su complicado sentido de la identidad se agudizó tras el bombardeo de Pearl Harbor en 1941, que desencadenó una oleada de hostilidad hacia los japoamericanos que vivían en Estados Unidos. En mayo de 1942, el artista se sintió tan traicionado por su país de nacimiento y por su postura antinipona que acudió voluntariamente al Centro de Reubicación de Guerra de Poston, en la árida Arizona, un campo de internamiento para japoamericanos. Mientras estuvo preso allí, reflexionó mucho sobre su doble nacionalidad y sobre el futuro de Estados Unidos, país que imaginaba como una «nación de naciones», fortalecida y enriquecida por la «mezcla racial y cultural».

Fue esta versión de Estados Unidos la que Henry Geldzahler, comisario del pabellón estadounidense en la Bienal de 1986, pidió a Noguchi que plasmara en su muestra. A su juicio, la «obra serena y meditativa del artista era el antídoto perfecto para la imagen que los europeos tienen de la cultura estadounidense como agresiva y grosera, la tierra de Reagan y de Rambo». Para Noguchi, la posibilidad de representar a su país en un evento internacional tan prestigioso era la ocasión de mostrarle al mundo la cultura estadounidense desde otra perspectiva, más idealista y hospitalaria, justo como él se la había imaginado hacía más de cuarenta años. De ahí la sala repleta de

lámparas de papel, todas diferentes, con formas aleatorias, y presentadas bajo el título *Akari*.

De todas las obras de arte que aparecen en este libro, esta es una de las pocas que casi cualquiera puede permitirse comprar. De hecho, es posible que el lector tenga ya una escultura de luz *Akari*, o que haya tenido una en el pasado. Puede que incluso esté iluminando esta página con una lámpara *Akari* ahora mismo, sin percatarse de que se trata de una obra de arte famosa.

La mayoría de nosotros no conocemos las esculturas de luz *Akari* por el nombre que les dio su creador, pero podemos reconocer al instante una en un escaparate o en la recepción de un hotel. Son esas pantallas de papel con forma de globo que se han copiado hasta la saciedad y fabricado en masa a lo largo y ancho del mundo. Una imitación barata cuesta unas pocas libras en una tienda de artículos para el hogar. La auténtica, hecha a mano en una fábrica de Japón, cuesta unos cientos de ellas. Las únicas diferencias evidentes entre ambas son los materiales utilizados y las instrucciones de diseño específicas del artista, que la fábrica japonesa respeta a rajatabla y que la producción en serie tiende a homogeneizar. El efecto general y el propósito, en ambos casos, son, en gran medida, los mismos.

Desde que realizó el primer prototipo, en 1951, Noguchi ha creado unos doscientos diseños de *Akari*, incluyendo una selección completamente nueva y concebida ex profeso para la sala de la Bienal. Aunque se idearon con un propósito comercial, Noguchi sintió siempre un profundo afecto por estas lámparas; son —dijo— «la única cosa que he hecho por puro amor». La decisión del artista de incluir las *Akari*, a pesar del riesgo de que los críticos de la Bienal no las recibieran con buena cara, demuestra su compromiso con ellas. En muchos sentidos, las lámparas encarnaban los ideales escultóricos de Noguchi y su deseo de trastocar las normas establecidas para los soportes y materiales.

Hechas de papel *washi*, que se fabrica con la corteza de las moreras, las *Akari* eran la antítesis de los ideales tradicionales sobre la solidez y permanencia de las esculturas. Noguchi escogió la palabra *Akari*, que en japonés significa simplemente «luz», para transmitir la impresión de ingravidez y esplendor. Las esculturas no solo eran finas como el papel, sino que podían también plegarse y transportarse. Al crear una pieza emisora de luz, Noguchi quebrantó otra tradición escultórica: desvió nuestra atención del objeto y la dirigió hacia el efecto que provoca en el espacio que lo rodea. La capacidad de la escultura para alterar su entorno fascinaba al artista, cuyo anhelo era que su *Akari* expresase «la idea de “no objeto”, [la idea] de espacio y luminosidad». Creía que el poder de su arte no procedía de la belleza en sí, sino de «su relación con las personas». Al igual que la luz de las *Akari* podía

reconfigurar el ambiente de una habitación, cualquiera podía modificar la esencia de una *Akari* encendiéndola o apagándola. Noguchi quería que sus *Akari* fueran asequibles y omnipresentes, en lugar de residir en una exposición ideada en exclusiva para el disfrute de los amantes del arte y los turistas. Sin duda, estaría encantado de saber que sus *Akari* adornan ahora salones amueblados a la última moda en todo el mundo.

La idea surgió de dos de sus principales influencias: la ciencia y la tradición. Noguchi siempre se interesó por la innovación y la artesanía, que se convirtieron en las piedras angulares tanto de su obra como de su visión del mundo. Durante su vida, fue testigo de muchos de los avances tecnológicos más importantes de la humanidad. Nació apenas veinticinco años después de que Thomas Edison encendiera por primera vez su bombilla eléctrica y, cuando murió, la llegada del hombre a la Luna no era ya noticia y la mayoría de las familias estadounidenses se pasaban las tardes enteras pegadas a sus televisores en color. Después de presenciar tantos pasos pequeños y saltos gigantes de la humanidad, no es de extrañar que el escultor considerara a los inventores como «los verdaderos artistas de América». Sus primeros trabajos estaban estrechamente relacionados con las nuevas tecnologías. Diseñó la *Radio Nurse* de Zenith, el primer monitor de bebés del mundo, en 1934, y colaboró con el inventor y amigo suyo, Buckminster «Bucky» Fuller, para crear un prototipo de coche deportivo futurista en 1933.

La ciencia y las teorías que la sustentan también fueron determinantes en la obsesión de Noguchi por influir en nuestra concepción del espacio. Inventos como el teléfono, la televisión y el avión reestructuraron de modo fundamental nuestra forma de entender el espacio y el tiempo. Los viajes, que duraban semanas cuando él era un niño, se redujeron a unas pocas horas, y la comunicación se volvió instantánea, independientemente de la distancia. La teoría de la relatividad de Einstein, según la cual el universo se expandía sin cesar, lo sedujo especialmente. La hipótesis einsteiniana redefinía el vacío como una compleja red gravitatoria que, junto con otras fuerzas invisibles, mantenía la estabilidad del planeta. El uso de la escultura para llamar la atención sobre el espacio y, en última instancia, alterar su naturaleza se convirtió en el *leitmotiv* de la carrera del artista. El efecto que sus *Akari* o sus otras esculturas públicas ejercían en su entorno le interesaba tanto como los objetos en sí mismos.

Entre 1949 y 1950 recorrió Europa y la India estudiando la arquitectura antigua, las estatuas clásicas y el patrimonio prehistórico, como Stonehenge, en Inglaterra. Al año siguiente, realizó un viaje a Japón, su primera visita a la patria de su padre desde 1930. El artista

sentía un profundo aprecio por la cultura nipona, y se concentró en aprender las técnicas tradicionales para la producción de figuras de terracota, bajo la tutela del maestro alfarero Jinmatsu Uno.

Fue durante aquel viaje a Japón, en 1951, cuando Noguchi diseñó la primera *Akari*. El alcalde de Gifu pidió al escultor que le ayudara a resucitar la industria de fabricación de farolillos, que estaba de capa caída en la ciudad. Noguchi tenía muy claro lo que debía hacer: respetaría la tradición, pero utilizaría la ciencia para traer al siglo XX aquellos farolillos. Haciendo eso demostraría, además, que la ciencia seguía siendo una fuerza benéfica, a pesar de las catástrofes que había propiciado durante la Segunda Guerra Mundial.

Lo primero que hizo fue sustituir la vela del interior por una bombilla eléctrica. Esto modernizaba las lámparas, pero conservaba el efecto de suavidad y calma que transmitían, al dar la impresión de que el papel en sí mismo, y no la bombilla, era la fuente de luz. Además de mantener el material tradicional —el papel *washi*—, Noguchi encontró la forma de reforzar las nervaduras de bambú que soportaban la estructura por un esqueleto de alambre, lo que aumentó la superficie de papel que la luz podía alcanzar y añadió a la escultura la impresión de ingravidez. El artista no dejó de transmitir su amor por la ciencia teórica en muchos de sus diseños. Una de sus últimas esculturas de luz la conformaban dos espirales inspiradas en la doble hélice del ADN, que se descubrió en 1953. Esto no solo hermanaba la estructura de las *Akari* con la del corazón mismo de la naturaleza, sino que, desde el punto de vista práctico, las espirales actuaban también como un refuerzo muy eficaz para la pieza. Las *Akari* de Noguchi constituían «un auténtico paso adelante de una tradición muy antigua», al conservar la esencia de los farolillos *washi* de toda la vida y representar los tiempos modernos mediante el uso de la electricidad.

En la Bienal, las ingrávidas y efímeras *Akari* se yuxtaponían a la pieza central de la exposición, un gran tobogán de mármol exorbitantemente pesado al que llamó *Slide Mantra*. La pieza, de ciento veinte toneladas, creada ex profeso para la exposición, fue transportada a través de la red de canales de Venecia dividida en siete fragmentos, antes de ser montada *in situ*. Aunque era radicalmente distinta de las *Akari* en cuanto a forma y función, ambas obras habían sido fruto del deseo de fundir tradición escultórica, funcionalidad e innovación del que siempre hizo gala Noguchi. La idea del mármol blanco macizo en el que *Slide Mantra* está esculpida se la inspiraron las antiguas ruinas griegas y romanas, así como el *Jantar Mantar* de Nueva Delhi, una gran escultura del siglo XVIII basada en instrumentos astronómicos. Para el artista, estas obras constituían ejemplos perfectos de «arquitectura inútil, escultura útil».

Con *Slide Mantra*, Noguchi trató de redefinir el espacio. Aunque la

vinculación con la escultura europea mediante del uso del mármol era importante para su objetivo, lo que él quería conseguir, por encima de todo, era que su obra se convirtiese tanto en una «escultura útil» como en una «arquitectura útil». En vez de mostrarle al público una pieza bella, desde el punto de vista estético, y profunda, desde el punto de vista teórico, que requiriese del espectador poco menos que un doctorado en arte para entenderla en toda su plenitud, lo que buscaba era, simplemente, que pudiera disfrutarse en el nivel más básico y físico posible: deslizándose por ella y divirtiéndose. Es este sentimiento festivo —la pura diversión que experimentan los niños—, más que obligar al espectador a estrujarse la mente, lo que reconfigura el espacio alrededor de la escultura, al crear una atmósfera despreocupada más propia de los parques infantiles que de las galerías de arte. La pieza se encuentra ahora en el Bayfront Park de Miami, un espacio público donde todo aquel que lo desee puede admirarla como objeto artístico o deslizarse por ella a toda velocidad.

Incluir elementos propios de los parques infantiles en su exposición de la Bienal fue importante para Noguchi, que tanto disfrutó diseñando este tipo de espacios a lo largo de su carrera. Para él, el diseño de los parques era «como crear el mundo […] a una escala más pequeña», que podía servir como «un manual básico» de cómo habitar el mundo para los niños. La energía que dedicó a sus diseños, la mayoría de los cuales nunca llegaron a realizarse, nos da una idea de cómo eran la mente y la personalidad del artista. A lo largo de su vida, Noguchi nunca dejó de creer, con tesón e idealismo, en el poder de la escultura para generar un sentimiento de comunidad. También nos revela la importancia que concedía al papel de la imaginación para comprender el arte. Esto es patente no solo en sus parques, concebidos para despertar en los niños la creatividad, sino también en sus diseños de decorados teatrales. Aunque rara vez tenía la oportunidad de embarcarse en ellos, Noguchi siempre gozó creando escenografías, porque la esencia misma del trabajo era «definir el espacio o, más bien, definir el lugar y el ambiente». Fue en la década de 1930 cuando diseñó por primera vez decorados para la bailarina y coreógrafa Martha Graham, inspirándose en la estética minimalista del teatro japonés. La escenografía de Noguchi, al igual que su escultura, ponía tanto énfasis en el espacio vacío como en los objetos que utilizaba. La idea era llamar la atención sobre las interacciones que conforman el fundamento del teatro, las que se dan entre los actores, pero también las que se generan entre estos y el público. Pensaba que restarles protagonismo a los elementos escenográficos permitía que la imaginación llenara el vacío y que cada espectador experimentara la obra de un modo más personal.

Sus creaciones son una especie de encrucijada donde se juntan la

escultura y la vida. Ambos —según solía decir él mismo— están hechos para el matrimonio, para compartir cama, no para ser extraños; de ahí sus obras, concebidas para apreciar tanto el espacio en el que se colocan como el objeto en sí. Con sus pantallas de luz y sus toboganes de mármol —entre otras cosas—, Noguchi nos enseñó que los objetos físicos no solo modifican la forma en que vemos y percibimos un espacio, sino que crean un contexto —un paisaje— en el que escenificamos nuestras vidas. Nuestro modo de vivir y nuestro entorno están íntimamente relacionados, aunque a menudo no nos demos cuenta, o simplemente lo olvidemos.

ESCULTURA XOCHIPALA: VERNOS A NOSOTROS MISMOS

Lo familiar es sorprendentemente difícil de ver. Tendemos a pasar por alto la belleza de la vida cotidiana. Las figuritas de Xochipala son un recordatorio intemporal para que apreciemos lo mundano, para que nos fijemos en lo que tenemos ante nuestros ojos cada mañana, cada tarde y cada noche: esas cosas ordinarias, rutinarias, que tendemos a echar de menos solo cuando no están.

La autovía federal 95 de México discurre hacia el sur, desde Ciudad de México, hasta el otrora glamuroso balneario de Acapulco, en la costa del Pacífico. Es una de las principales arterias del país, una ruta comercial de trescientos setenta kilómetros, propiciada, en el siglo XVI, por Hernán Cortés, el conquistador español responsable de la caída del Imperio azteca. A unos doscientos sesenta kilómetros desde el punto de partida, se encuentra el accidentado estado de Guerrero, donde la carretera se abre paso a través de la magnífica Sierra Madre del Sur, poco después de atravesar el espectacular río Balsas. Si se toma la siguiente salida, después del río, y se viaja hacia el oeste quince kilómetros por la carretera 196, se llega al pueblo de Xochipala, con su iglesia de color mostaza y sus mulas pastando en libertad. Xochipala es una comunidad rural de unos tres mil quinientos habitantes, algunos de los cuales pueden remontarse miles de años atrás en su linaje, hasta las comunidades indígenas que originalmente cultivaron estas tierras, fértiles antaño, ahora áridas.

Los arqueólogos no se ponen de acuerdo sobre la fecha exacta en que los humanos se asentaron en esta zona de la cuenca del río Balsas, pero coinciden en que fue hace mucho. Las últimas conclusiones al respecto indican que la colonización se produjo durante el periodo formativo, o Edad Preclásica, es decir, entre el 2000 a. C. y el 250 d. C. Esto coloca Xochipala en el mismo nivel que la mucho más célebre civilización olmeca, en la costa del golfo de México, cuyo territorio abarcaba las actuales ciudades de Tabasco y Veracruz. Los olmecas han acaparado toda la atención, con sus colosales cabezas de piedra talladas en gigantescas rocas de basalto, cuyos rostros se caracterizan por sus bocas caídas y sus ojos saltones. Se les atribuye el mérito de

ser la «cultura madre» de Mesoamérica (una zona geográfica e histórica que se extiende desde Costa Rica hasta el norte de México) y una de las primeras «cunas de la civilización», junto con los pueblos de Mesopotamia (que habitaban en los actuales Irak, Siria y Kuwait) y los del valle del Indo, que se distribuían por lo que hoy conocemos como Afganistán, India y Pakistán.

Los olmecas fueron comerciantes de caucho consumados (*olmeca* significa «el pueblo del caucho», en azteca), cultivadores de maíz expertos, pioneros del juego con pelota, posibles inventores del chocolate a la taza y creadores de un sistema de escritura indescifrable hasta la fecha y que podría no ser, en realidad, un sistema de escritura. También eran buenos en el arte. Además de sus cabezas de basalto de veinte toneladas, produjeron una variedad impresionante de objetos tallados que van desde adornos magníficos, hechos de jade, hasta abalorios de piedra de una delicadeza extraordinaria. Además eran ceramistas de primera, que elaboraban elegantes cuencos de arcilla blanca y estilizadas figurillas de terracota con frentes bulbosas, ojos elípticos, grandes orejas y bocas abatidas. La estética olmeca acabaría dominando las culturas mesoamericanas venideras, como la maya y la azteca, que veneraban los logros artísticos de sus predecesores olmecas. Tanto los mayas como los aztecas siguieron la tradición olmeca de producir grandes esculturas de piedra y figuras sedentes, y transmitieron la herencia de los antiguos objetos de arte olmecas de generación en generación. Pero más allá del arte que nos legaron, sabemos muy poco sobre los olmecas. Ignoramos su sistema de creencias o la estructura de su sociedad. No conocemos tampoco su lugar de origen ni las circunstancias que los empujaron a abandonar sus tierras bajas tropicales hacia el año 400 a. C., y a perderse en la bruma del tiempo para siempre.

Existió una teoría según la cual su historia echó a andar justo al lado de la carretera 196, entre las mulas que pacían a su aire, en la zona menos vistosa de Xochipala, un territorio con una historia igualmente larga y aún más oscura. Esta idea la propuso en la década de 1950 el artista, ilustrador y arqueólogo mexicano Miguel Covarrubias —gran amigo de las estrellas del mundo del arte Frida Kahlo y su marido, Diego Rivera—, además de experto y pionero en el estudio de los olmecas. Observó el gran parecido existente entre los modelos de piedra tallada excavados en los alrededores de Xochipala y los encontrados en el cuartel general de los olmecas, en la costa del golfo de México. Por tanto —dedujo— de allí es de donde procedían. La hipótesis de Covarrubias no se aceptó universalmente entonces, ni tampoco ahora, pero agudizó el interés de los coleccionistas, conservadores y comerciantes occidentales por Xochipala. Uno de ellos, Gillett Griffin —académico del Museo de Arte de la Universidad

de Princeton, que había pasado mucho tiempo en México investigando las culturas precolombinas de América—, condujo, a finales de la década de 1960, su viejo Volkswagen *Beetle* rojo por las carreteras rocosas y los caminos de tierra que conectaban entre sí las distintas comunidades indígenas asentadas cerca de lo que hoy es un antiguo lago desecado, en el centro de Guerrero.

Griffin visitó Xochipala y conoció a los lugareños. Se mostraron hospitalarios, sí, pero para nada ingenuos. En lugar de conducir al erudito y a sus acaudalados amigos a yacimientos arqueológicos interesantes para que los excavaran en busca de trofeos arcaicos, los llevaron directamente los trofeos arcaicos a Griffin. De este modo, ellos serían quienes acapararan aquel mercado que empezaba a emerger en el norte y occidente, ansioso por abastecerse de los espléndidos artefactos oriundos del sur. Una estrategia comercial astuta, sin duda, aunque vista en retrospectiva quizá fuera un error de cálculo tanto del comprador como del vendedor. Como consecuencia de ello, los yacimientos se excavaron y gestionaron mal, lo que propició que importantes objetos de la cultura mexicana se sacaron del país sin el debido procedimiento. Eso propició, a su vez, un vacío de información acerca de lo que se había encontrado allí y de lo que se había vendido, incluido el lugar exacto en el que se habían desenterrado los objetos. No obstante, salieron a la luz algunas piezas extraordinariamente bellas, ocultas y desconocidas hasta el momento, muchas de las cuales Gillett Griffin recopiló con esmero para llevárselas con él a Nueva Jersey.

Entre los tesoros que adquirió de comerciantes mexicanos o neoyorquinos había una serie de magníficas estatuillas de barro macizo, que parecen modernas, pero que en realidad se cocieron entre dos mil cuatrocientos y mil quinientos años atrás: postolmecas, preaztecas. Son piezas que destacan por su naturalismo, un rasgo que las hace muy diferentes de muchas otras esculturas mexicanas antiguas. Aquellas estatuillas modeladas a mano no eran arquetipos, sino más bien retratos de personas reales, con características físicas y psicológicas individualizadas. Los artistas de la antigua Grecia idealizaban sus representaciones humanas, los primeros egipcios estilizaban las suyas, pero los de Xochipala, durante la Edad de Hierro, adoptaron, al parecer, un enfoque mucho más realista: sus esculturas de personas eran tan fieles a la vida misma que casi se diría que respiraban.

Todas son extraordinarias, cada una a su manera, pero la más asombrosa es una en la que aparecen dos figuras de tamaño modesto, *Adulto y joven sentados*, y que se ha datado entre el 400 a. C. y el 200 d. C. El adulto, de mediana edad, está sentado en el suelo, con las piernas cruzadas, los brazos abiertos y acogedores y la cabeza

ligeramente inclinada hacia delante. Conversa con un adolescente que también está sentado, a su izquierda, y con las piernas cruzadas. Los dos parecen enfrascados en una animada discusión; tan animada que el primer impulso de quien los contempla es inclinarse sobre ellos para oír lo que dicen.

Sería maravilloso poder averiguar más cosas sobre esta extraña pareja y sobre el lugar de donde proceden. Pero se desconoce cuál puede ser ese lugar. Tal vez ni provengan de Xochipala, aunque parece improbable. Al menos tenemos una idea aproximada de cuándo se modelaron. Se tomó una muestra de la nalga izquierda del hombre mayor y se envió a los científicos de Oxford. Mediante una técnica basada en la termoluminiscencia, que determina cuándo se coció la arcilla por última vez, se llegó a la conclusión de que fue hace dos mil años, aunque el resultado tiene un margen de error de unos quinientos años arriba o abajo.

No es de extrañar, por tanto, que las dos figurillas acusen los deterioros propios de una edad tan avanzada: algunos fragmentos se han pegado varias veces y ninguna de ellas ha sobrevivido a las pruebas y tribulaciones de su existencia milenaria sin dejarse un dedo, o tres, por el camino. Pero los elementos esenciales de la escultura permanecen intactos; sigue siendo una obra que su creador reconocería de inmediato, cosa que no le ocurriría con la Xochipala actual.

Gillett Griffin, en un ensayo publicado en 1972, describió Guerrero como «un estado bastante salvaje y primitivo». Su sucesor en el Museo de Arte de la Universidad de Princeton dice que, hoy en día, Guerrero es aún menos acogedor para los académicos y arqueólogos visitantes que acuden allí con la idea de establecer excavaciones reguladas y gestionadas profesionalmente en sus sensibles yacimientos históricos. De manera que esto nunca ha llegado a suceder, a pesar de que miles de artefactos antiguos han sido desenterrados y vendidos como consecuencia de los saqueos a gran escala que se han producido durante décadas. En la actualidad, el Gobierno estadounidense ha calificado la región en la que se encuentra Xochipala de «zona muy peligrosa», a causa de los cortes en carreteras, los secuestros y la violencia extrema practicados por las bandas armadas y los cárteles de la droga.

Todo esto se antoja, desde luego, muy ajeno a la escultura de un amable señor mayor que habla con un joven inocente, esta obra de arte consumada tanto desde el punto de vista de la composición como del estilo. Si a uno le dijeran que esas figurillas se hicieron la semana pasada para una película de animación de Aardman Animations, ni se inmutaría. Saber que pertenecen a un mundo tan antiguo hace que su aparente modernidad lo deje a uno boquiabierto. En la gran mayoría

de las esculturas mesoamericanas tempranas que representan a seres humanos, el modelo mira directamente al espectador, o a la lejanía, de perfil. En todos los casos, la presencia del espectador está implícita: la figura actúa para nosotros. Pero, en *Adulto y joven sentados*, los dos protagonistas aparecen inmersos en su mundo, charlando tranquilamente vaya usted a saber de qué.

Una de las interpretaciones sugiere que el joven está recibiendo lecciones del adulto, y que tal vez se trate de un padre y un hijo, o de un alumno y un maestro. Otra posibilidad es que el niño le esté contando a su abuelo lo bien que jugó en el partido de pelota celebrado en el pueblo, y que él marcó el único gol, porque nadie fue tan rápido como para neutralizarlo. Tal vez le mostraba un trofeo, ahora desaparecido, en su mano izquierda. Y una tercera hipótesis sostiene que las dos figuras quizá fueran juguetes, o parte de un gran retablo que se exhibía en ocasiones señaladas. Desde luego, no parecen deidades destinadas al culto, ni efigies para ahuyentar a los malos espíritus, y eso las distingue de casi todo el arte de la Antigüedad. Son personas corrientes que nos abren una ventana para que nos asomemos a su antigua comunidad.

No es, desde luego, muy aventurado deducir, a partir de estas figuras, que el artista vivía en una comunidad socialmente desarrollada, a pesar de las dificultades derivadas de la falta de comodidades y de una vida, en general, demasiado básica. Hay un vínculo entre los dos, hay confianza, cariño; su lenguaje corporal es amistoso y hospitalario. Quizá fuesen conocidos del escultor, porque la forma en que los ha representado sugiere que había una amistad mutua: al artista claramente le gustaban sus modelos. Los conocimientos de este sobre anatomía son también evidentes: las figuras están bien proporcionadas, sus cuerpos carnosos y sus formas contorsionadas indican una comprensión profunda de la estructura musculoesquelética, como se aprecia en la clavícula del adulto. Cabe destacar que ambos aparecen desnudos, pero no muestran sus genitales, de lo que se infiere que aquella era una cultura reservada en lo que respecta a la sexualidad masculina (las efigies femeninas de la misma zona y de la misma época muestran sus pechos), o una que prefería a los personajes andróginos, otro rasgo característico del arte precolombino. Se sugiere asimismo la existencia de una cultura intergeneracional basada en la solidaridad, en la que jóvenes y mayores se profesaban respeto mutuo. El movimiento y la emoción que transmiten las figuras no dejan lugar a dudas sobre la maestría y la sensibilidad artística del autor: es un logro muy difícil de alcanzar. Quien modeló aquella arcilla micácea de color marrón rojizo tuvo el tiempo suficiente, el espacio y la educación necesaria para convertirse en un maestro de su oficio.

Pero es el encanto universal que transmite *Adulto y joven sentados* lo que convierte a la pieza en algo tan singular. El arte, por lo común, tiende a los temas grandiosos o a las grandes ideas en lugar de fijarse en la gente ordinaria que charla tranquilamente. Aquí, la acción brilla por su ausencia: no hay ningún drama, no hay absolutamente ninguna emoción de ese tipo. Se trata, desde ese punto de vista, de una composición monótona, aunque dotada de una enorme belleza interior si se aborda desde otro ángulo. Otorga dignidad a la dignidad de la vida en común. Celebra lo mundano y eleva lo prosaico. Nos invita a reflexionar y nos da la oportunidad de ver lo que, por costumbre, nos perdemos: la alegría inherente a nuestras interacciones anodinas, cotidianas, con la familia y los amigos.

El modo en que se compenetran los protagonistas de *Adulto y joven sentados* es encantador, y su expresividad, obra de un artista muy refinado. La escultura, por otro lado, es más que apropiada para los tiempos que corren. El mundo puede estar muy loco, sí, pero estas dos figuras sobrevuelan el ruido y el absurdo para compartir un instante y disfrutar de la compañía mutua, de una dicha plena. No solo nos representan, sino que son nosotros.

PAULA REGO: VER CON LA FANTASÍA

Paula Rego veía contando historias. Buscaba dentro de sí misma los recuerdos ocultos y después convertía esos detalles autobiográficos en imágenes cargadas de fantasía. Así es como expresaba su personalísima visión del mundo.

El baile (1988) es una obra narrativa, brillante y conmovedora, de la artista portuguesa Paula Rego (1935-2022). Rebosa intriga y desasosiego; es como una película de cine negro resumida en una sola e intensa imagen. El reparto, compuesto por ocho personajes, baila bajo la luna llena, sobre la arena de una playa, frente a un mar en calma y en una noche tranquila. Hay dos parejas jóvenes elegantemente vestidas, una mujer solitaria en primer plano —con una blusa blanca y una falda marrón— y un grupo femenino intergeneracional formado por una madre anciana, su hija de mediana edad y la hija pequeña de esta. Una neblina púrpura cubre el cuadro, tiñéndolo de una frialdad surrealista: como siempre, cuando se trata de esta artista, nada es lo que parece. La mujer soltera de la izquierda tiene unas dimensiones desproporcionadas y destaca entre las demás figuras. Curiosamente, nadie parece fijarse en ella, ni en los demás. Estos actores se muestran ensimismados y distantes, habitan sus propios mundos, albergan sus propios miedos y fantasías. Bailan, pero no movidos por la alegría; dan la impresión de estar atrapados en el momento, como si un hechizo los hubiera convertido en estatuas. Pesados y toscos, proyectan largas sombras oscuras que se extienden fatídicamente por la arena. Al fondo, en lo alto de una roca escarpada, se ve el tejado de un gran edificio. Podría ser un castillo, podría ser un hotel, podría ser un fuerte, o podría ser el hogar de uno de los bailarines, o de todo el grupo. Quién sabe qué están bailando, no hay música. ¿Quizá el suave ritmo de las olas que rompen sobre la roca? La escena tiene un aire a lo Agatha Christie bastante evidente.

La abuela y su hija miran con cierto aire fatídico a la niña, que les coge de la mano alegremente mientras se mueven en círculo. Lo está pasando bien, felizmente inconsciente de que representa la esperanza y la inocencia en este trío condenado en última instancia al ciclo de la vida. En cuanto a las parejas, ambas tienen un aspecto fantasmal y sobrecogedor. La mujer de una de ellas parece estar embarazada y su

rostro transmite una sensación de perplejidad y cierta socarronería; la otra aparta la cabeza de su compañero. La mujer agigantada de la izquierda es una intrusa, o un producto de la imaginación de uno de los hombres: ¿una amante, tal vez, que surge así, desmesurada, de sus pensamientos? No llegamos a saberlo, pero una cosa es segura: algo siniestro está burbujeando bajo la superficie y nadie suelta prenda.

El baile es una mezcla de su vívida imaginación y sus experiencias personales pasadas. La playa es probablemente un recuerdo de su infancia en Portugal, al igual que la silueta del edificio, que un estudioso ha identificado con un antiguo fortín militar costero, a pocos kilómetros de Lisboa, donde Rego nació. La acción que se desarrolla es ficticia, un cuento gótico al que todos estamos invitados para interpretarlo y vivirlo a nuestra manera. La artista espera que veamos cosas que ella no ve, que inventemos narrativas que ella nunca pretendió urdir: que seamos libres de crear nuestra propia forma fantástica de ver. Ella tiene su historia, nosotros la nuestra.

«Es de suma importancia tener una historia», afirmaba en el premiado documental que su hijo, Nick Willing, realizó sobre su vida y obra en 2017. «Las imágenes tienen que ver con lo que hay dentro de ti tanto como con lo que hay fuera de ti […]. Una tiene sus secretos, sus historias que quiere plasmar en imágenes». Habla de cómo sus personajes adquieren vida propia cuando los pinta o los dibuja, al igual que les ocurre a los novelistas, que a menudo dicen sentirse como un medio a través del cual se desarrolla un drama.

Paula Rego veía contando historias. Buscaba en su interior recuerdos escondidos y experiencias pasadas y luego convertía esos detalles autobiográficos en fábulas densas y amenazadoras. (Tal como se le suele decir a todo aspirante a escritor: escribe sobre lo que conoces). Recordar un acontecimiento del pasado y plasmarlo en un cuadro le permitió a Rego transmitir su personalísimo punto de vista. Es un modo de expresión que está al alcance de cualquiera de nosotros. Permitir que nuestro propio drama interior se filtre en una historia ficticia podría dar lugar a una travesura cómica o una aventura romántica. En el caso de Paula Rego, el resultado es un drama insólito. Pero, sea como fuere, hacerlo le revelaría a uno, y a los demás, su punto de vista individual, su estética, su propia forma de ver.

Toparse con una imagen de Rego es meterse de cabeza en su visión del mundo, poblada de premoniciones y combinaciones extrañas. En *Cepo* (1987), una mujer con las nalgas abultadas y una falda que parece una nuez se agacha para levantar a un perro sosteniéndolo por las patas delanteras. Se echa hacia delante como si fuese a besar con deseo al animal; una rosa roja en el primer plano alude al amor. Cerca, un cangrejo yace impotente, patas arriba, como un reflejo de la

vulnerabilidad del perro. Es un cuadro rico en simbolismo que transmite una sensación amenazante. Desde el punto de vista técnico, se trata de una obra realmente lograda. La paleta de rojos y marrones posee la armonía tonal del impecable *Retrato de Gertrude Stein* (1905-1906) de Picasso. El sugestivo volumen de las figuras resulta convincente. El peso que soportan las piernas de la dama es palpable, al igual que la fascinación viciosa con la que sujeta al perro.

El cuadro es un hito, en tanto que señala el momento en que Rego encontró su estilo inconfundible. En su obra ha predominado siempre lo narrativo, desde los años sesenta, cuando hacía *collages* a base de recortes, como *El impostor* (1964), en el que criticaba el régimen autoritario del Estado Novo portugués. O, como a principios de los años ochenta, con sus pinturas abstractas y caricaturescas, entre las que destaca *Mono rojo ofrece a oso una paloma envenenada* (1981), en el que satiriza el triángulo amoroso que construyó entre su cónyuge y su querido. Sin embargo, estas obras se encaminan ya hacia los cuadros estilizados y las figuras de rasgos toscos y grandes que hoy en día se reconocen de inmediato como creaciones de Paula Rego. Su forma de pintar se vio aún más marcada después con el uso de pasteles al óleo en lugar de pintura acrílica, una decisión que tomó a mitad de su carrera para que la ayudara, según dijo, a dejar de fumar.

Sus cuadros sobre las mujeres perro, de gran carga psicológica y realizados a principios de los años noventa, transforman a sus protagonistas en una especie de hombres lobo, criaturas que gruñen y que son, al mismo tiempo, ferozmente leales y ferozmente independientes. La serie fue una reacción a la muerte de su marido, el artista Victor «Vic» Willing, al que conoció mientras estudiaba en la Slade School of Fine Art de Londres a mediados de la década de 1950. Ella consideraba a Vic alguien superior, intelectual y artísticamente, una opinión que él no se esforzó mucho en refutar. Su ojo crítico contribuyó en gran medida a desarrollar el trabajo de ella, pero petrificó el suyo propio. La vida se complicó. Él ya estaba casado. Ella volvió con sus padres a Portugal. Vic acabó dejando a su mujer y se fue a vivir con Paula, tras lo cual le diagnosticaron esclerosis múltiple. Ambos tuvieron aventuras amorosas. Entonces, el padre de Rego, al que ella quería mucho, falleció y Vic se hizo cargo del negocio familiar, una fábrica que no fue capaz de sacar adelante. Regresaron a Londres sin un céntimo. Paula encontró un amante que no tuvo ningún problema en ayudarles en lo económico. Y Vic volvió a pintar poco antes de morir.

La suya fue una relación apasionada y dolorosa, que Rego plasma con sus pasteles en sus cuadros perrunos con una sinceridad que desarma. Estas obras se basan en parte en una magnífica pintura temprana de Vic en la que Rego aparece agachada y desnuda en una

cama. Pero su *Figura de pie y desnuda* (1957) es una obra amable y sensual, mientras que los cuadros perrunos de Paula son fieros, violentos. La figura femenina adopta la actitud de un animal, en parte mascota y en parte bestia salvaje. Se tumba sobre la chaqueta de su dueño en *La durmiente* (1994), la echan de la cama en *Perro malo* (1994) y ruge de rabia en *Mujer perro* (1994). Pero es en *Siéntate* (1994) donde Rego capta la naturaleza de su matrimonio con Vic con una intensidad emocional que uno no olvida fácilmente. El personaje femenino hace lo que se le ha dicho, se sienta obedientemente en su silla. Tiene las manos en la espalda, quizá atadas. Sus pies están cruzados a la manera de Cristo en la cruz. Está embarazada. Mira hacia arriba, volviéndole la cara a su atormentador, su dueño, su amante. Está atrapada, subyugada, pero para nada domesticada. Sus ojos brillan, desafiantes, su cuerpo irradia poder. La obra exuda sexualidad y violencia, amor y odio; belleza y burla grotesca. Hemos visto a muchos artistas masculinos retratando a las mujeres de diferentes maneras, pero ¿quién más ha pintado el mundo desde un punto de vista femenino como lo hizo Paula Rego?

Louise Bourgeois y Frida Kahlo tenían inquietudes similares y las expresaban con la misma naturalidad, pero la voz de Rego es más literaria, más genuinamente pictórica y poética, a la manera de Edgar Allan Poe. Sus influencias van desde las hermanas Brontë hasta Joan Miró, pasando por Edvard Munch, Max Ernst, William Hogarth y Francisco de Goya. Se podría definir su estilo como surrealismo romántico con toques satíricos: una combinación de influencias e inclinaciones que ha dado lugar a un arte realmente oscuro y misterioso.

En el verano de 1998, Rego se sintió impelida a realizar algunos de sus cuadros más impactantes y directos. Su nación, Portugal, no había acudido a votar en número suficiente en el referéndum para modificar la ley del aborto, muy conservadora. El resultado de la votación acababa de llegarle, pero la artista, radicada en Londres, ya andaba tramando algo. Como alguien que había sufrido en múltiples ocasiones la brutalidad de los abortos clandestinos, estaba consternada por el hecho de que los portugueses —y, en particular, las mujeres— dejasen pasar la oportunidad de legalizar la interrupción voluntaria del embarazo hasta diez semanas después de la concepción. Le angustiaba que continuasen las muertes y el sufrimiento, totalmente evitables, de los miles de mujeres que se veían obligadas a recurrir a los abortos ilegales cada año.

Rego, que por entonces tenía ya sesenta años, se sentó en su estudio de Camden Town decidida a hacer algo al respecto, a influir sobre la opinión pública de su país, a presionar para que se modificara la draconiana ley. Entró en su estudio y se colocó ante su caballete, en el

que descansaba una gran hoja de papel en blanco montada sobre un soporte de aluminio. Echó una ojeada a las barras de pastel esparcidas sobre la mesa aledaña y se puso a trabajar.

Lo que vino después fue una serie de cuadros y grabados poderosos, descarnados, que describen la naturaleza de un aborto ilegal. Vistos en conjunto, resultan tan poco sentimentales e intransigentes como un jefe del hampa tratando con un soplón. No hay ningún tipo de autoengaño ni remilgos en su manera de afrontar el tema: Rego va directamente al grano, que es a la vez turbador y descorazonador, además de una provocación en toda regla desde el punto de vista psicológico. La artista se muestra, al mismo tiempo, explícita e imprecisa. Cada imagen exhibe una única figura femenina en un cuarto carente de decoración y mobiliario: solo hay una cama, una silla o un sofá, en los que la mujer aparece tumbada y espera o acaba de sufrir el aborto clandestino. Los rostros de las protagonistas tienen una expresión desafiante y decidida. No hay sangre ni regodeo alguno en lo desagradable; la artista tenía en cuenta al espectador: «Lo que uno desea es que la gente mire, hacer que los colores sean bonitos y agradables, y de ese modo invitar a la gente a que mire cara a cara la vida». Es una explicación aceptable, sin duda, pero Rego también era muy consciente de que eliminar cualquier evidencia de un procedimiento médico abría las puertas a una ambigüedad visual que provocaba en el espectador un profundo desasosiego. Para ella, la sombría realidad de un aborto clandestino no era cualquier cosa, ni desde el punto de vista ético ni intelectual. No se reducía únicamente a «algo malo que ha ocurrido».

Cualquiera de estos imponentes cuadros resulta de lo más perturbador. Hay en ellos un erotismo impertinente, ligado al dolor y a la desgracia. Las colegialas y las jóvenes representadas desafían a la figura invisible con su atractivo físico y su estoicismo. ¿Se han armado de valor en previsión de un final inminente o hay algo más?

Bienvenidos al universo fantástico de Paula Rego, donde algo horrible nos aguarda siempre en el fondo del armario. Es célebre por ser una gran artista, pero lo que convierte sus cuadros en algo tan especial es, sin duda, su talento como narradora. Paula se reveló desde niña como una dibujante talentosa, pero solo cuando su padre empezó a leerle el *Infierno* de Dante, y ella vio los primeros dibujos animados de Walt Disney, se dio cuenta de que cada imagen podía contar mil historias. A partir de ese momento, su concepción de la pintura fue inquebrantable: para ella no se trataba de encontrar un grato bodegón que pintar o un desnudo interesante que dibujar, sino de buscar una fábula que compartir.

Rego fue agraciada con el ojo del artista y el oído del novelista. Aquellos cuadros al pastel inspirados a medias en sus propias

experiencias, y realizados en 1998, se expusieron en Portugal poco antes del segundo referéndum sobre la despenalización del aborto, celebrado en el país en 2007. Esta vez, la nueva ley fue aprobada, en parte —afirman los promotores de la campaña en favor del *sí* a cambiar la legislación— gracias a los cuadros de Paula Rego. Les dijeron a los portugueses una verdad y, en la actualidad, ellos disponen de un museo dedicado a aquella mujer que nació en Lisboa en 1935, pero que pasó su vida en Inglaterra. El nombre de la institución es Casa das Histórias Paula Rego. Lo dice todo sobre la naturaleza de su arte y de su forma de ver. Era una cazadora de historias, siempre a la búsqueda de un cuento —un reportaje periodístico, un libro infantil— que albergara esa semilla de inspiración capaz de hacer brotar en su mente una imagen fantástica. Un proceso a través del cual accedía a pensamientos y a secretos inconscientes —enterrados en lo más hondo de su imaginación— que después revelaba al mundo y, por encima de todo, a sí misma.

JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN: VER LO BELLO EN LA VIDA COTIDIANA

Un cuadro de Chardin no transmite mensajes piadosos o simbólicos, sino un amable recordatorio de que estamos rodeados de objetos humildes y de escenas cotidianas que es realmente maravilloso pararse a contemplar.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) no es uno de los artistas más famosos de cuantos hayan existido, pero sí uno de los mejores. Basta con echar un vistazo a *Caja de tabaco* (realizado alrededor de 1737) para cerciorarse de que tenía un talento muy especial. Era un maestro de la técnica, la composición y los humores. El hecho de que haya triunfado como cronista de lo cotidiano es aún más notable, teniendo en cuenta la época y el lugar en los que le tocó vivir.

Chardin era una rareza dieciochesca: un pintor parisino que pintaba cuadros serenos y sencillos cuando todos los artistas que lo rodeaban andaban inmersos en obras extravagantes y ostentosas. Era la época del rococó, un tiempo en el que las clases altas de las ciudades más grandes de Europa desarrollaron un gusto por los cuadros frívolos, coquetos y muy caros. Querían escenas pomposas de jóvenes amantes en paisajes mitológicos y envueltos en una espléndida ornamentación. Los franceses François Boucher y Jean-Honoré Fragonard fueron algunos de los exponentes más populares de este estilo exuberante. Sus nombres eran los primeros de la lista para todos los miembros de la alta sociedad que buscaban una obra repleta de colores vivos, curvas voluptuosas, vestidos de seda abullonados y parejas enamoradas.

El estilo reservado de Chardin no podía estar más lejos de las florituras de sus colegas del rococó. No le interesaban las muestras de romanticismo extravagantes y presuntuosas. Su padre había sido un artesano, un respetado ebanista que sabía apreciar los buenos materiales. Se había ido haciendo con una clientela leal entre los burgueses de la ciudad, aunque no entre la aristocracia. El joven Jean era un artista para las clases medias. Pintaba cuadros naturalistas lo suficientemente pequeños como para que cupiesen en una casa modesta, pero con la distinción necesaria como para impresionar a los vecinos. Tan elegantes, de hecho, que no pasó mucho tiempo antes de

que los ojos de la realeza dejaran a un lado el rococó y prestaran atención a sus serenas escenas domésticas y a sus exquisitos bodegones.

Luis XV, el rey de Francia, se convirtió primero en cliente, luego en mecenas y, al final, en patrón de Chardin, proporcionándole un estudio y un alojamiento en el Museo del Louvre, además de una generosa pensión anual. El artista recorrió un largo camino en poco tiempo, desde el modesto reconocimiento que había cosechado en sus inicios como un buen pintor de «animales y frutas». Su prestigio no tardó en aumentar gracias al apoyo del monarca, y el artista empezó a llamar la atención de la realeza europea: todos querían un cuadro de Chardin en sus palacios y no eran el tipo de personas acostumbradas a tener que esperar para cumplir sus deseos, aunque, en este caso, no les quedaba más remedio. Chardin no es que trabajara a paso de tortuga, sino, más bien, a la velocidad de un glaciar. Vamos, que no era lo que se dice prolífico.

Sin embargo, sí era astuto. En una época en que la pintura sobre hechos históricos se consideraba el tema más prestigioso en la jerarquía de los géneros y la naturaleza muerta el más bajo, el avispado artista vio que el esnobismo de la Academia le brindaba una oportunidad. Se dio cuenta de que no había mucha competencia para los cuadros de frutas y flores frescas. Así que decidió hacer suyo el género. Mientras otros artistas producían obras de arte rococó cada vez más opulentas y extravagantes, él se dedicaba a estudiar objetos de andar por casa, como jarras, cuencos, fruta, pan y cuchillos de trinchar. Chardin demostró al mundo que los utensilios poco glamurosos de la vida cotidiana que habitualmente ignoramos eran, en realidad, una maravilla para la vista cuando se miraban de la forma adecuada. Encontró la belleza en la simplicidad.

Caja de tabaco es una composición a base de objetos típicos en cualquier hogar burgués de la Francia de hace tres siglos. Una jarra, una copa, una botella de cristal y un estuche de fumador. No hay nada especial en todo ello, pero la forma en que Chardin ha colocado los objetos les confiere dignidad y presencia. Son a la vez tranquilizadores y seductores, familiares y nobles. Ha escogido un fragmento de la vida ordinaria y, con el más sutil de los mecanismos reguladores de la intensidad de la luz, los ha envuelto en una tenue claridad para resaltar las cualidades intrínsecas de los objetos. No está revistiéndolos de ningún aura para sugerir que la escena trasciende lo cotidiano, no los está imbuyendo de religiosidad ni otorgándoles un sentido alegórico. Dice las cosas como son: que no es necesario recurrir a una hipérbole pictórica para apreciar lo milagroso de nuestra existencia cotidiana: está ahí, delante de nuestras narices, oculto a la vista.

Es un cuadro que los médicos y psicólogos podrían recetar a quienes padecen ansiedad, a quienes no pueden más con la vida (si es posible, con una entrada gratuita para verlo en el Louvre). Si *Caja de tabaco* no aporta un poco de paz y calma a una mente atribulada, nada lo hará. El tono general de la imagen es plácido y acogedor. La paleta de cremas y marrones —complementada con ocasionales pinceladas de azul frío y rojo cálido— se ha concebido para que resulte tan relajante como un baño caliente en una tarde de otoño. Cada elemento, el cuadro entero, parece decir: «Tranquilo, todo se andará». Las delicadas espirales de humo suben desde la base de la pipa de embocadura larga, cuyo fondo ennegrecido ha iluminado Chardin con un toque de pintura escarlata. Hay una copa de peltre de la que rebosa un líquido cremoso y una jarra alta de porcelana, junto a la cual se encuentra un estuche de tabaco con la tapa de borde plateado retirada y situada en el primer plano de la composición. La luz que procede de la parte izquierda hace brillar el barniz de la tabaquera de palisandro y su asa de latón, antes de extenderse por las pipas y la variada parafernalia que guarda en su interior. El color verde azulado de la incrustación de satén que adorna la tapa abierta de la caja se repite en el patrón decorativo de la jarra, en su propia tapa y en la taza, creando una dinámica triangular que nos atrae hacia el cuadro. La composición nos invita a bajar la mirada por el largo tallo diagonal de la pipa, hasta la botella de cristal y el recipiente de plata, y luego dirigirla a la copa espumosa y otra vez de vuelta a la caja. La luminosidad de la jarra bañada por el sol y de la espuma rebosante se ve contrarrestada por las profundas sombras que se proyectan sobre la caja y la pared oscurecida que hay al fondo.

Chardin ha dispuesto meticulosamente su composición sobre un entablamento de piedra, confiriendo a los objetos —concebidos en su origen para un momento efímero de ocio y placer— un sentido de permanencia. Es obvio que su padre le transmitió el amor por los materiales de calidad; se ve por la atención que el artista ha prestado a la representación de las texturas de la superficie de todos y cada uno de los elementos. Aprecia con claridad el trabajo artesanal de la jarra y de la caja, del recipiente de estaño y de su vaso de plata favorito (que robaron, en una ocasión, de su apartamento del Louvre y que recuperó después la policía).

Caja de tabaco es un cuadro sorprendentemente moderno en muchos sentidos: por su estética despojada, por la naturaleza geométrica de los objetos y por la cuadrícula horizontal y vertical establecida por las piedras de la pared del fondo, que se repite en el primer plano con el tablero de la mesa de piedra y la columna situada en el extremo izquierdo. Las líneas diagonales de la pipa larga y la corta, junto con la posición de la caja, proporcionan las líneas ortogonales que ayudan

a mantener el cuadro unido por un único punto de fuga, justo en el centro.

Denis Diderot, el escritor e intelectual francés de la Ilustración, admiraba a Chardin, y describió un cuadro del artista —expuesto en el Salón de 1763— en estos términos entusiastas y poéticos: «He aquí la naturaleza misma; estos objetos, cuya veracidad engaña al ojo, existen más allá del lienzo […]. ¡Oh, Chardin! En tu paleta no mueles pigmento blanco, rojo y negro, sino la sustancia misma de los objetos; es el aire y la luz lo que capturas con la punta de tu pincel y fijas en el lienzo».

A Diderot le impresionó mucho el uso que el artista hacía del color, muy sofisticado y discretamente audaz. Lo que daba unidad a los cuadros de Chardin era el modo tan sutil con que este aplicaba los colores. En *Caja de tabaco* puede verse cómo ha añadido un toque de pintura negra a la base de la copa de estaño, en el borde derecho de la imagen. La misma nota de color se repite a lo largo de la línea horizontal en los restos de tabaco dispuestos delante de la jarra, sobre el tablero de la mesa y, de nuevo, con una pequeña pincelada entre el vaso de plata y la caja de madera. Al final, resuelve la secuencia ennegreciendo la cazoleta de la pipa, en la esquina inferior izquierda del cuadro. Lo hace de nuevo con los matices de pintura blanca en el borde del vaso de plata, la parte superior de la botella de cristal que hay detrás y el tallo de la pipa que se cruza entre de los dos.

Estos son ejemplos —observados con detalle— de cómo trabajaba Chardin el color. Otros rasgos son más evidentes, como su forma de crear efectos visuales colocando bloques de color contiguos y casi puros. Por ejemplo, contrapone el marrón oscuro de la caja al blanco grisáceo claro de la jarra y de la vasija, lo que produce un contraste dramático que otorga a ambos objetos más razón de ser y más presencia pictórica. Por su parte, el azul utilizado para las incrustaciones de la caja y el dibujo de la porcelana añade un color complementario a la agrupación, lo que contribuye a armonizar el conjunto. Su objetivo, como él mismo afirmó, era aprovechar las posibilidades de los colores, sí, pero, sobre todo, «pintar con sentimiento».

Jean-Baptiste-Siméon Chardin nació el 2 de noviembre de 1699 en París, ciudad de la que nunca se movió. Estudió con el pintor historicista Pierre-Jacques Cazes y con el artista rococó Noël-Nicolas Coypel. Ya sea por falta de interés o porque no se había formado lo suficiente, el caso es que Jean decidió no seguir los pasos de sus maestros y les dio la espalda a los géneros de moda: la alegoría y la pintura histórica. En su lugar, se dedicó a los bodegones y, más tarde, se granjeó una reputación por sus escenas burguesas parisinas con sirvientes domésticos trabajando y niños pequeños jugando.

Poco antes de cumplir los treinta años, Chardin fue admitido en la prestigiosa Académie Royale de Peinture et de Sculpture, tras lo cual se casó con su compañera de toda la vida, Marguerite Saintard, con la que tuvo un niño y una niña. Fue el comienzo de una vida personal cuyas desgracias crecieron a la par que el éxito en su vida profesional. Marguerite murió cuatro años después de la boda y, al año siguiente, lo hizo su hija. Se casó por segunda vez y aquella unión le proporcionó una mejor situación económica gracias a la riqueza de su nueva esposa, aunque no tuvo más suerte con la parca. La hija que concibieron murió también en la infancia. Su hijo, Jean-Pierre, había seguido los pasos de su padre y se había convertido en pintor. Buenas noticias, por fin. Hasta que apareció ahogado en un canal de Venecia y se dictaminó que la causa probable de su muerte había sido el suicidio.

Chardin reaccionó a tanta desgracia implicándose cada vez más en la Academia. Fue nombrado consejero, luego tesorero y, con el tiempo, comisario de las famosas exposiciones del Salón. Era, según afirmaba él mismo, un «académico comprometido». El trabajo extra que suponía ayudar a dirigir la institución, junto con su cómoda situación económica, hizo que pintara cada vez menos. Incluso que «repitiera» a menudo las obras que había realizado anteriormente. El deterioro de su vista contribuyó también a su escasa productividad, lo que lo llevó a abandonar el óleo y a pintar al pastel en el tramo final de su carrera. Murió en 1779, a los ochenta años de edad, habiendo producido solo unos doscientos cuarenta cuadros.

Pero no importa tanto la cantidad como la calidad y, en esto último, Chardin obtiene una puntuación muy alta. *Caja de tabaco* es un buen ejemplo de una buena obra realizada por un buen artista; un cuadro que rebosa intimidad, en el que casi puede olerse el humo de la pipa y sentirse el calor de la habitación. El tiempo en él se ha ralentizado, la tranquilidad ha descendido sobre los objetos; un instante meditativo, de pura contemplación, nos captura. El pintor ha escogido cosas humildes y cotidianas y nos ha mostrado, mediante su mirada intensa y su ojo de artista, el encanto y la belleza que contienen. El cuadro no transmite ningún mensaje piadoso o simbólico, tan solo nos recuerda con amabilidad que estamos rodeados de maravillas visuales que nos levantan el ánimo y satisfacen a nuestras almas: lo único que tenemos que hacer es mirar.

HILMA AF KLINT: VER LO INVISIBLE

Hilma af Klint estaba dispuesta a mirar más allá del mundo material para acceder a una forma diferente de ver. No se dedicó simplemente a observar nuestro universo, sino que intentó canalizar sus energías. Esto le permitió hacer visible lo invisible. Se dice que ver es creer. Af Klint nos mostró lo contrario: que creer es ver.

Charles Darwin publicó *El origen de las especies* en 1859, después de haber guardado el texto en un cajón durante años por miedo a disgustar a la Iglesia. Sus ideas sobre la selección natural y la evolución de las especies socavaban los cimientos de la enseñanza teológica de su tiempo y de sus creencias, fundamentadas en el creacionismo. El científico inglés sospechaba que la publicación enfadaría a las altas jerarquías eclesiásticas, a los obispos y archidiáconos de peso, por no hablar del papa de Roma. Y estaba en lo cierto, la Iglesia recibió aquella obra revolucionaria con suma frialdad. Sin embargo, se publicó y Darwin no fue condenado. De hecho, *El origen de las especies* tuvo una consecuencia sorprendentemente positiva para los gurús religiosos: contribuyó al auge del espiritismo.

Darwin ha acaparado todo el mérito de haber descubierto el concepto de «selección natural», pero no fue el único. Otro naturalista británico de barba poblada, Alfred Russel Wallace, había llegado a conclusiones similares. Ambos redactaron un documento conjunto en 1858 en el que defendían su idea de la «supervivencia del mejor adaptado» (una expresión que acuñó posteriormente, en 1866, el filósofo Herbert Spencer), lo que convirtió a Wallace en codescubridor de la teoría evolutiva. Ambos coincidían en la mayoría de las implicaciones teóricas de aquel descubrimiento, pero divergían de forma significativa en lo que respecta a los seres humanos. Darwin sostenía que éramos tal como éramos a causa de las condiciones ambientales, ellas eran las que nos habían empujado a convertirnos en *homo sapiens* conscientes. Wallace no estaba de acuerdo. Según él, nuestros cuerpos erguidos y lampiños eran, en efecto, el resultado de la selección natural, pero eso no explicaba nuestra extraordinaria capacidad cerebral. Todo lo que necesitábamos para sobrevivir y

prosperar era una mente un par de veces superior a la de los simios y, sin embargo, nuestra inteligencia ha superado con creces ese requisito, hasta el punto de que podemos escribir óperas, encontrar soluciones para los problemas matemáticos más enrevesados y diseñar edificios de una complejidad tal que desafían la mismísima gravedad. Wallace pensaba que esa hipertrofia intelectual se contradecía con la teoría de la evolución y que las proezas mentales del ser humano se debían a «algo que no procede de sus progenitores animales: una esencia de naturaleza espiritual […] [que] reside en el universo invisible del Espíritu».

Para consternación de Darwin, Wallace creía en una «inteligencia superior», y abandonaba el estricto materialismo de la ciencia basada en los hechos para abrazar con entusiasmo las afirmaciones etéreas de los videntes y los místicos. Pero Wallace tampoco era el único intelectual en intuir que la vida en la Tierra trascendía lo visible o lo científicamente explicable. El pionero de la química William Crookes también abrazaba el ocultismo, al igual que el novelista Arthur Conan Doyle —creador de Sherlock Holmes, un personaje empírico hasta la médula— y el inventor Thomas Edison, que hablaba con descaro de fabricar un «teléfono espiritual» para comunicarse con los muertos. Nada de esto es sorprendente si tenemos en cuenta que vivieron en una época en la que los descubrimientos como los rayos X, las ondas de radio y otras fuerzas hasta entonces desconocidas eran el pan de cada día. ¿Qué misteriosa ley de la naturaleza sería la siguiente: carros que se conducen solos y que reciben instrucciones del éter?

Los fenómenos inexplicables eran la comidilla de la alta sociedad. Las hermanas Fox, de Nueva York, se hicieron famosas por sus sesiones de espiritismo, mientras que nuevos movimientos religiosos proliferaban de pronto en todas partes como una banda de rock entrada en años que se reúne de nuevo para hacer una gira mundial. Uno de estos movimientos era una doctrina esotérica llamada «teosofía», una amalgama de religiones y corrientes filosóficas que iban desde el budismo tibetano a los testimonios sobre viajes astrales. La teosofía prometía revelar la «verdad eterna» que lo sustentaba todo: lo material, lo espiritual y lo universal.

Edison se hizo militante y Wallace no ahorró en simpatías hacia esa propuesta. Su fundadora y defensora fue Helena Petrovna Blavatsky, una rusa muy viajada que afirmaba ser vidente con poderes telepáticos. Los intelectuales de ambos lados del Atlántico leyeron con fruición sus libros, así como los artistas de vanguardia, que se identificaron con la personalidad y las ideas de Blavatsky. Entre sus acólitos se encontraban Piet Mondrian, František Kupka, Kazimir Malévich y Vasili Kandinski, cada uno de los cuales sería considerado más tarde el creador del arte abstracto. Pero lo cierto es que ninguno

de ellos lo fue. Como sabemos, el arte abstracto —o arte no figurativo — se remonta milenios atrás, a los pueblos ancestrales de África, Australia y las islas del Pacífico Sur. Las imágenes creadas a partir de marcas y de símbolos geométricos son tan antiguas como el propio arte. Pero, en el contexto del canon artístico occidental, se debate aún a quién corresponde la gloria de haber inventado «el arte abstracto». A Kandinski suele atribuírsele una frase sobre una obra que hizo en 1911. De ella dijo: «Ciertamente, se trata del primer cuadro abstracto del mundo». La obra se perdió y, en consecuencia, también el título de «inventor del arte abstracto europeo» ostentado por su autor. La siguiente en cuestión fue Hilma af Klint (1862-1944), pintora sueca y feligresa del ocultismo, que, en opinión de muchos, se adelantó a Kandinski cinco años en el descubrimiento de la abstracción.

Af Klint fue la cuarta de cinco hijos nacidos en el seno de una familia de navieros acomodada, que poseían una finca de verano en la isla de Adelsö, en el lago Mälaren. En 1882, su padre, el capitán Fredrik Victor af Klint, apoyó el ingreso de su hija de veinte años en la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo, una institución muy prestigiosa que acababa de abrir sus puertas a las mujeres estudiantes. Le fue bien. Tan bien que, al graduarse cinco años después, la Academia le concedió a la joven artista el uso gratuito de un atelier de su propiedad, situado encima del Blanch's Café, en el barrio de moda de Estocolmo. Pronto se granjeó una reputación como talentosa pintora de retratos y paisajes de estilo naturalista. Fue en esta época cuando empezó a interesarse vivamente por la ciencia y a realizar, por encargo, minuciosos dibujos botánicos e intrincados estudios de animales. Hasta aquí, todo figurativo.

Pero la joven pintora, bien vestida y con una clientela floreciente, tenía otra faceta: era una espiritualista entusiasta y devota. Quizá debido a la muerte de su hermana —acaecida cuando Hilma tenía dieciocho años— o simplemente porque tenía una gran imaginación y una mente inquieta, el caso es que Af Klint se convirtió en una asidua de las sesiones de espiritismo desde el final de su adolescencia. Siendo ya una artista consolidada, indagó en la Sociedad Edelweiss, la Orden Rosacruz y otros movimientos místicos que fomentaban ideas espirituales y metafísicas. Sin embargo, ninguno fascinó a la imaginativa Hilma tanto como la teosofía, que se introdujo en Suecia en 1889.

Af Klint se sumó de inmediato a las filas teosóficas y, por si fuera poco, creó su propio grupo de espiritistas cristianas llamado Las Cinco y conformado por Hilma y cuatro amigas más que se reunían cada viernes para tomar el té, comer pasteles y celebrar una sesión de espiritismo. Rezaban, leían pasajes del Nuevo Testamento y luego se ponían manos a la obra para invocar a quienes ellas denominaban «los

Altos», a través de un intermediario celestial que se comunicaba con el médium designado esa noche. El encargado de esa tarea transcribía los mensajes que les enviaban desde el más allá: su trabajo consistía en actuar únicamente como receptor, no como interlocutor. Aquello fue un precedente de lo que los surrealistas llamarían arte «automático» treinta años después: una corriente de consciencia que se transmitía a través del alma humana para revelar los aspectos ocultos de la realidad.

Las damas anotaban con todo detalle los mensajes que recibían de su ministerio de espíritus guías (a los que llamaban Amaliel, Ananda, Clemens, Esther, Georg y Gregor), una práctica que mantuvieron durante años. Cada semana esperaban y rezaban para recibir una instrucción específica, pero no llegaba ninguna, hasta que, un viernes de 1904, Amaliel les dijo a Las Cinco que debían producir pinturas astrales, pinturas que representasen el espíritu del mundo. Y, una vez que lo hubieran hecho, debían levantar un templo para albergar las obras. Como encargo, aquello era poco menos que inasumible, de modo que cuatro de las integrantes se echaron atrás. Pero Hilma dio un paso al frente y se puso de inmediato a trabajar con las siguientes palabras de Amaliel resonando en sus oídos: «Vas a proclamar una nueva filosofía de vida y tú misma vas a formar parte del nuevo reino. Tus esfuerzos darán frutos».

La predicción de Amaliel sobre la productividad de Hilma fue acertada, como cabría esperar de un espíritu guía. En respuesta a la orden, Af Klint produjo ciento noventa y tres obras de arte entre 1906 y 1915, conocidas en conjunto como las *Pinturas para el templo*. Decía que eran las fuerzas sobrenaturales las que pintaban «directamente a través» de ella, que ella no era más que un canal. Cada cuadro revelaba un mensaje intangible procedente del más allá. Hoy en día puede parecer descabellado, pero lo sobrenatural estaba en boga entonces. En París, sin ir más lejos, Picasso andaba inmerso en sus pinturas influenciadas por los antiguos dioses africanos, lo que daría lugar a su obra maestra, *Las señoritas de Avignon*, de 1907.

No hace falta estar metido en el ocultismo para creer que la vida es más amplia que el mundo físico. Ahí está, por ejemplo, nuestra imaginación: es inmaterial e inexplicable y del todo invisible, pero también completamente tangible, al igual que las representaciones geométricas que realizó Hilma af Klint. ¿Y qué si afirmaba que su inspiración provenía de una «inteligencia superior»? Pocos de nosotros cuestionaríamos la existencia de energías que no se pueden ver, como la gravedad, la radiación y los átomos, nuestro inconsciente y tantas otras cosas. Af Klint fue capaz de descubrir y pintar fuerzas ocultas porque estaba dispuesta a mirar más allá del mundo material para acceder a una forma diferente de ver. No se dedicaba solo a observar,

sino a transmitir energías. Eso le permitió alumbrar la oscuridad de la materia, hacer visible lo invisible. ¿Por qué pintar una casa anodina cuando pueden representarse todas las fuerzas que fluyen por los cielos y la tierra, y que de no ser por la pintura permanecerían ocultas?

La unidad que subyace en todos los fenómenos era una creencia teosófica fundamental: la noción de que en el principio éramos un espíritu puro y completo que posteriormente fue dividido y destrozado por el mundo material, pero que podía volver a unirse religando las dualidades: hombre y mujer, mente y cuerpo, etc. Los símbolos que representaban este retorno a la unidad constituyeron la base de las imágenes que Hilma af Klint empezó a pintar en otoño de 1906, cuando produjo su primera serie de cuadros para el templo, titulada *Caos primordial.*

La serie consta de veintiséis pequeñas pinturas al óleo realizadas, en su mayor parte, con una paleta de verde, amarillo y azul. La elección de los colores es simbólica. El azul es femenino, el amarillo es masculino y el verde es la unidad de ambos. Son también los colores fundamentales de la vida: la tierra, la luz y el agua. En conjunto, la serie representa la armonía cósmica, con rayos de luz que se dirigen al espacio, y extrañas formas tubulares en espiral que aluden a nuestra relación con la naturaleza. En algunos de los cuadros, la autora escribió palabras, en otros, letras, normalmente una «U», que simboliza el reino espiritual, y una «W», que representa el mundo material. El número 16 tiene un rico fondo azul con formas que recuerdan a un muelle y que brotan de la esquina inferior izquierda para ir perdiendo tensión y convirtiéndose, poco a poco, en círculos concéntricos cada vez más amplios que se desplazan en diagonal hacia la esquina superior derecha. El ojo moderno podría interpretar las formas como un diagrama celular o de un circuito electrónico —interpretaciones que no deberían descartarse, sin más, dado el origen místico de las imágenes—, pero desde la perspectiva de la historia del arte se definiría como pintura abstracta. Lo que la convierte en la primera en su género del canon occidental.

Eso es lo que se afirma, aunque hay un par de objeciones que hacer. En primer lugar, ¿se trata de un cuadro realmente abstracto o las formas son símbolos específicos? Kandinski, Mondrian y otros elaboraban conscientemente un arte no representativo, sin referencias al mundo conocido ni abierto a la interpretación. Pero ese no era el objetivo de Af Klint. Ella era el medio a través del cual se generaban signos geométricos que conformaban un código base de todo conocimiento. Sus cuadros no debían ser abstractos y evasivos, sino mensajes del más allá.

Hay otra razón por la que no hay que apresurarse a coronar a Hilma

como la creadora del arte abstracto, y dicha *razón* vivió en la Gran Bretaña victoriana y se llamaba Georgina Houghton. También ella era una médium espiritista que hacía cuadros abstractos guiada por seres angelicales y demás espíritus. También sus obras estaban repletas de espirales y formas celestiales. La diferencia es que ella pintó sus acuarelas treinta años antes, en las décadas de 1860 y 1870. Si las pinturas «mediúmnicas» pueden considerarse abstractas en el sentido formal, es a la señora Houghton y no a la señora Af Klint a quien hay que atribuir el mérito de ser la inventora de la abstracción europea.

Pero eso es algo secundario. Lo que importa es la calidad de la obra y, en el caso de Hilma af Klint, esta era, con frecuencia, excepcional. Un año después de su serie *Caos primordial*, la artista sueca realizó *Los diez más grandes* (1907), que, como sugiere el título, consta de diez obras de grandes dimensiones, unos 3,3 × 2,4 m. Representan el ciclo de la vida humana, desde la infancia hasta la vejez. Cuando se exponen en grupo son asombrosas: «un hermoso revestimiento de pared», como dijo la propia Hilma. Grandes franjas de azul, rosa y naranja actúan como telón de fondo de una eufórica danza de formas biomórficas, discos que se entrecruzan y paisajes psicodélicos. Hay dos cuadros para la infancia, dos para la juventud, cuatro para la edad adulta y dos para la vejez. Si tuviera que quedarme con uno, elegiría el *N.º 7 La adultez IV*, que, como todos los demás, está pintado con témpera sobre papel y montado sobre un lienzo.

Tres objetos de color amarillo limón, con forma de globo, dominan el centro de la efervescente composición. Están dispuestos en un triángulo invertido, como un culturista posando o una actriz principal de los años cincuenta con cintura de avispa. Una red de líneas curvas los interconecta, mientras formas orgánicas y botánicas orbitan alrededor de sus bordes: un núcleo geométrico anclado en un mar de color malva repleto de flora y fauna flotante. Es la adultez vista a través del vaso medio lleno. No representa lo que es la edad adulta en sí, sino lo que podría ser. Es un cuadro visionario de esperanza trascendental pintado por una artista que creía sinceramente que los espíritus podían comunicarse con los vivos. «No se trataba solo de obedecer siempre a los altos señores de los misterios, sino de imaginar que estaban a mi lado», sentenció. Todo el arte tiene que ver con la creencia: un cuadro de una casa, por ejemplo, no es realmente una casa y, sin embargo, lo leemos como tal y aceptamos la invención del artista.

Hilma af Klint murió en 1944, el mismo año en que lo hicieron otros dos pioneros del arte abstracto europeo, Vasili Kandinski y Piet Mondrian. Para entonces, ambos eran famosos por sus pinturas no figurativas, muy influenciadas también por la teosofía y lo espiritual. Las obras abstractas de Af Klint, sin embargo, eran unas completas

desconocidas. Nunca se expusieron mientras vivió, y ella dio instrucciones expresas de que no se mostraran en público hasta que no hubieran transcurrido, al menos, veinte años desde su muerte, cuando el mundo estuviera preparado para recibirlas. No se exhibieron en condiciones por primera vez hasta una exposición titulada *Spiritual Art* organizada en Los Ángeles, en 1986, tras lo cual volvieron a caer en el olvido hasta hace muy poco, cuando repentinamente se convirtieron en protagonistas de una serie de exposiciones de gran éxito.

Parece que ahora sí estamos preparados para las mil trescientas obras de arte místico que Af Klint dejó, junto con los ciento veinticinco cuadernos donde fue registrando su vasta producción. Ha llegado su hora. Nuestras percepciones han cambiado. Queremos ver como veía Hilma af Klint.

EVA HESSE: VER EL ABSURDO

Eva Hesse veía la verdad en lo absurdo. Las extrañas combinaciones cotidianas que todos tendemos a pasar por alto fueron el tema de sus esculturas, en las que el orden y el desorden coexisten en una armonía incómodamente bella. Le hacen a uno detenerse para ver lo muertas que estarían las cosas si lo sagrado y lo profano no habitaran al mismo tiempo en ellas.

Eva Hesse murió el viernes 29 de mayo de 1970. Tenía treinta y cuatro años. La exitosa carrera de una de las artistas más apasionantes de Occidente había terminado de la noche a la mañana debido a un agresivo tumor cerebral. Algunos tildarían de trágico morir tan joven y justo cuando su reputación de escultora excepcional se había consolidado. Pero, si Eva Hesse hubiera podido opinar sobre su propia y temprana muerte, creo que la habría resumido en una sola palabra: «absurda».

Para ella, su vida y su muerte habían sido una sucesión de acontecimientos extremos que solo este adjetivo en concreto podía describir satisfactoriamente, un adjetivo que la definía, asimismo, a ella y a su obra, como le dijo a la escritora, comisaria e historiadora del arte Cindy Nemser en una entrevista publicada en la revista *Art Forum* en 1970, poco antes de morir: «Absurdo es la palabra clave […]. Tiene que ver con las contradicciones y con las oposiciones. Y ambas están presentes, ya lo creo, en las formas con las que trabajo en mis esculturas». Y sí, claro que sí. Llevaba el caos al orden, la rigidez a la solidez y la incomodidad a la conformidad, jugando con la escala y la ubicación. «Siempre he sido consciente de su absurdidad y de sus contradicciones formales, y siempre me ha parecido más interesante que hacer cosas mediocres, normalitas, con el tamaño apropiado, con la proporción correcta…».

El arte trata sobre la vida, y su vida, según ella, era absurda. Así la veía. Pero ¿cómo se representa eso? ¿Qué aspecto tiene lo absurdo? Los surrealistas de la generación anterior, como Salvador Dalí, Joan Miró, Leonora Carrington, René Magritte y Max Ernst, habían jugado con la idea del absurdo, habían explorado el absurdo de la vida para sacar a la luz los pensamientos reprimidos y enterrados en lo más

profundo de nuestro inconsciente. Hesse tomó buena nota del trabajo de aquellos artistas. Pero, al fin y al cabo, pertenecían a una generación precedente: su absurdo era diferente. El absurdo, para Eva Hesse, no era una noción sepultada que había que arrancarles a los sueños, sino su pan de cada día. El dramaturgo irlandés Samuel Beckett puso en palabras lo que ella aspiraba a hacer visible a través de su arte. Tendría muy presente, sin duda, la obra por excelencia del teatro del absurdo beckettiano, *Esperando a Godot*, en la que dos vagabundos especulan sin cesar y sin sentido sobre un acontecimiento (la aparición de Godot) que nunca llega a ocurrir. Sin embargo, fue otro texto de Beckett el que quizá le ayudó más en aquella búsqueda para lograr hacer visible el absurdo. Se trata de una obra llamada *El final*, que el irlandés terminó poco después de la Segunda Guerra Mundial, pero que no se publicó hasta ocho años más tarde, en francés (el propio Beckett la tradujo más tarde al inglés). *El final* es un monólogo protagonizado por otro vagabundo que busca con desespero algún tipo de salvación. Nos encontramos con él en el instante en que lo echan de un albergue para indigentes, o algo similar, y luego escucha una conversación entre un niño y su madre:

> Un niño pequeño, con las manos extendidas y mirando al cielo azul, le preguntó a su madre cómo era posible algo así. «Vete a tomar por culo», dijo ella.

Es la incongruencia y la agresividad de la frase la que, con su tosquedad, cambia la forma y el tono del resto del texto. El pasaje es, para mí, la esencia misma de una escultura de Eva Hesse: brillante, emocionante, inesperada, incómodamente disonante. Casi hermoso, casi feo: crea el tipo de tensión asimétrica que insufla vida al arte, un tipo de obra absurda en la que Hesse se convirtió en una maestra, una vez que encontró su propio camino en una pieza llamada *Lo que cuelga* (1966).

Antes de *Lo que cuelga*, Hesse se consideraba pintora; después, supo que era escultora. La obra parece un gigantesco marco de fotos vacío (183 × 213 cm) hecho de cordeles, del que sobresale un apéndice serpenteante, como si una forma alienígena quisiera atrapar a los transeúntes. «Fue la primera vez que mi idea de lo absurdo o el sentimiento de lo extremo se hizo realidad —le dijo a Nemser, para añadir a continuación—: El conjunto es una ridiculez. Es la estructura más ridícula que he hecho nunca y por eso es realmente buena».

«Disparatado», «ridículo» y «absurdo» son palabras que todos oímos con frecuencia y que adjudicamos a situaciones con las que nos encontramos a diario, y que van desde la cirugía plástica que te da un aspecto peor hasta las acciones inexplicables de un líder político. Sabemos qué aspecto tiene lo incongruente —un padre bailando, un tiburón incrustado en el tejado de una casa adosada—, pero ver lo

irracional exhibido formalmente como una obra de arte tiene el efecto de hacernos conscientes de la ubicuidad de lo ilógico y de lo extraño en nuestra vida cotidiana. Provoca una sensación de inquietante familiaridad.

La escultura *Enéada* (1966), que Eva Hesse concluyó el mismo año que *Lo que cuelga*, es una visión del desorden puesto en orden —una conversación educada en que ninguna de las partes quiere decir lo que dice, unas vacaciones largamente esperadas que han terminado mal, alguien que lee noticias en calzoncillos y calcetines—. No importa lo mucho que te esfuerces en hacer lo correcto —parece decirnos—, la vida se desordena igual. Y lo sabemos, sí. Pero hay una complejidad añadida en la obra que es la que la distingue como un producto original y excepcional. La escultura parte de una retícula geométrica estructurada por conjuntos de nueve cuerdas teñidas que se presentan en una sola fila, de un modo pulcro y ordenado (de ahí lo de *Enéada*, que significa «grupo formado por nueve elementos»). Las cuerdas cuelgan de pequeños agujeros realizados en un tablero de papel maché. Cada una de ellas tiene la misma longitud que las otras, algo que agrada y se comprende, en un principio, pero que se vuelve ingobernable a medida que Hesse va añadiendo más y más filas al panel gris y rectangular. Para evitar que la cascada de cuerdas se acumule en el suelo, levanta todas las que puede y sujeta los extremos sueltos a una de las paredes laterales. Llegados a este punto, el conjunto se ha convertido en una masa de nudos que hace imposible que uno pueda seguir el rastro de cualquiera de las cuerdas hasta su origen. Es una obra absurda. Pero, también, absurdamente atractiva, una obra de arte maravillosa que debe su impresionante poder visual al revoltijo coagulado que la artista ha fijado en una de las esquinas de la sala. Este desequilibrio compositivo es la versión de Hesse de aquel absurdo «vete a tomar por culo» beckettiano. Actúa como un contrapeso chocante que fortalece la simetría de la cuadrícula del tablero y añade un dinamismo que sacude la totalidad del conjunto. Si se suprime cualquiera de los dos componentes —la formalidad rígida o los hilos caóticos—, la pieza resulta aburrida, si no directamente inerte. Hesse nos muestra con *Enéada* que podemos anhelar el orden, sí, pero que también necesitamos un poco de caos. «Las líneas paralelas bonitas me repugnan», le dijo a Nemser.

Pocos artistas anteriores o posteriores han captado el absurdo de la vida con la fuerza y la franqueza con que lo hizo Eva Hesse. Lo veía con tanta claridad que combinaba como nadie lo insólito y lo divertido con lo oscuro y ominoso. Colgaba las esculturas en la pared cuando lo que esperábamos era verlas sobre un pedestal, confeccionaba piezas con materiales frágiles, como el látex y la fibra de vidrio, en lugar de con la inmutable piedra y el bronce (lo cual

supone una auténtica pesadilla para los conservadores de arte actuales, responsables de mantener sus obras a salvo de la constante desintegración). Hemos acabado por concebir la escultura como algo robusto y pesado, pero la suya era frágil y leve.

Hesse era audaz e ingeniosa cuando se trataba de combinar ideas contradictorias. Mezcló la estética ascética del minimalismo de los sesenta con la extravagancia del expresionismo abstracto de Jackson Pollock. Creó voluptuosas alusiones eróticas en forma de pechos abombados y testículos colgantes y luego las insertó en composiciones basadas en la fría frigidez de la abstracción geométrica. El equilibrio entre los dos opuestos estaba siempre en el filo de la navaja. Todos nadamos en el absurdo, solo que no lo vemos necesariamente con tanta claridad como Eva Hesse, que, todo hay que decirlo, tenía mucha experiencia.

Nació en Hamburgo en 1936. Su madre estudió arte; su padre era abogado penalista. Tenía una hermana llamada Helen, dos años mayor que ella. Los Hesse eran una familia judía en la Alemania nazi, lo que supuso su primera experiencia de una combinación en extremo incómoda. Sus padres consiguieron encontrar una plaza para Helen y Eva en uno de los últimos trenes de *kindertransport* que partían hacia los Países Bajos. La mayoría de los parientes de Eva fueron asesinados por los nazis, pero sus padres, por fortuna, sobrevivieron y fueron a buscar a sus hijas seis meses después. La familia se mudó a Inglaterra y luego a Estados Unidos, y se instaló de manera definitiva en Washington Heights, Nueva York. La angustia ocasionada por el miedo al abandono y los desplazamientos forzosos ya estaba grabada en el alma de la pequeña Eva. Corría el año 1939.

A su madre le resultó difícil adaptarse a la vida en Manhattan. Echaba de menos Alemania. Su salud mental se resintió, agravada quizá por un trastorno bipolar. El ambiente en casa se volvió irrespirable. Más ansiedad, más cambios de humor, más absurdos. En 1944, los padres de Eva se divorciaron y un año después su padre se volvió a casar. Pero, transcurrido otro año, en 1946, su madre se suicidó saltando desde lo alto de un edificio. Eva tenía diez años. Se sentía devastada, abandonada una vez más, apartada y sola: diferente.

No le gustaba la escuela y, a los dieciséis años, la dejó y empezó a trabajar en la revista *Seventeen*, a principios de los años cincuenta. Después se fue a estudiar arte a Cooper Union y aquello le encantó. De ahí pasó a Yale, donde recibió clases del legendario artista y exalumno de la Bauhaus Josef Albers antes de graduarse en 1959. Volvió después a Nueva York y se integró en el mundo del arte, dominado por los hombres. Para cualquier mujer artista aquel medio no era fácil de habitar, pero para alguien como ella, tan llena de ansiedades y dudas sobre sí misma, era —como ella misma diría— algo extremo.

En 1961 se enamoró de un prometedor escultor llamado Tom Doyle, un tipo bebedor y juerguista. Otro extremo, otra extraña combinación, otro ejemplo de la absurda atracción de los opuestos. Se casaron ese mismo año, poco antes de la irrupción del arte pop, en 1962 con una exposición en la Sidney Janis Gallery, la *International Exhibition of the New Realists*, que incluía piezas de Andy Warhol y Roy Lichtenstein. El ambiente en Manhattan estaba cambiando, la confianza de Eva se había resquebrajado, así que, cuando a Tom le ofrecieron una residencia en el extranjero, ambos lo vieron como una oportunidad para alejarse y cargar las pilas. Sin embargo, había un gran inconveniente. La residencia era en Alemania, un país que todavía provocaba en Eva estremecimientos de terror. ¿La arrestarían y la asesinarían después de tantos años? ¿Estaría la policía secreta al acecho? La perspectiva de volver allí la traumatizaba, pero también se sentía cada vez más frustrada en Nueva York, donde sufría un «bloqueo artístico». Al final, decidió marcharse. Y aquella experiencia resultó crucial para encontrarse a sí misma. Pero también estuvo a punto de desembocar en una ruptura.

Eva y Tom habían sido invitados por el industrial y coleccionista de arte Friedrich Arnhard Scheidt, que les proporcionó un amplio estudio en su fábrica textil abandonada, cerca de Essen, en Kettwig an der Ruhr. Tras tomarse un tiempo para ver algunas galerías europeas, los jóvenes artistas se pusieron a trabajar. Y el trabajo fue muy bien, pero su relación no. Tom bebía demasiado, las discusiones estaban a la orden del día y los momentos felices eran cada vez más escasos. Eva empezó a dibujar y a pintar artilugios que parecían máquinas, «disparates» —así las llamaba—. Eran algo así como un manual de instrucciones esquemático, elaborado por alguien que se ha tomado una tableta de LSD. Eran excéntricas y surrealistas, inspiradas en parte en el famoso *Gran vidrio* de Marcel Duchamp, conocido también como *La novia desnudada por sus solteros, incluso*; y, en parte, inspiradas también en su entorno inmediato. Las viejas máquinas y los desechos sobrantes tras el cierre de la fábrica estaban esparcidos por el suelo, y se convirtieron en una rica fuente de estímulos visuales para una artista en busca de inspiración.

Una mañana recogió un poco de alambre de cobre tirado en un rincón polvoriento y lo colocó después en su mesa de trabajo. Lo enrolló y volvió a su caballete para hacer un boceto. Lo estudió durante un rato y luego volvió al banco. Era 1965, estaba a punto de cumplir treinta años, una artista a mitad de carrera que aún no había encontrado su voz. Se quedó mirando el rollo de alambre, cuyo centro se elevaba como el pezón de un pecho, y empezó a escribir una carta a su querido amigo y compañero Sol LeWitt. Le contó que no estaba segura de sí misma como artista, que no tenía claro qué dirección

tomar. Él le respondió el 14 de abril de 1965 con la que debe de ser, casi seguro, una de las mejores cartas jamás escritas sobre la superación de un bloqueo creativo. En ella le decía, entre ruegos:

> Deja de pensar, de preocuparte, de mirar por encima del hombro, de preguntarte, de dudar, de temer, de lastimarte, de esperar una salida fácil, de luchar, de aferrarte, de estar confusa, de picarte, de rascarte, de balbucear, de refunfuñar, de humillarte, de tropezar, de adormecerte, de divagar, de apostar, de dar tumbos, de difuminarte, de revolverlo todo, de obstaculizarte, de maquinar, de renegar, de sollozar, de quejarte, de pulir, de despellejar, de decir gilipolleces, de esquilarte, de ser quisquillosa, de mear y no echar gota, de meter en todo tu nariz, de hurgarte el culo, de clavarte astillas en los ojos, de señalar con el dedo y rebuscar en callejones, de anhelar demasiado y pisar la tierra demasiado poco, de mirar con malicia y de darte palmaditas en la espalda, registrándolo todo, aposentándote, enfangándote, moliendo, moliendo, moliéndote a ti misma. Déjalo Ya. ¡Y HAZLO DE UNA VEZ!

Y funcionó. El bloqueo creativo de Eva se esfumó; ahora era capaz de ver con claridad. Debía atreverse a ser más extrema, más absurda. No volvió a su caballete, sino que se fue directamente a la mesa y se puso a trabajar con el cable eléctrico enrollado. Lo cubrió con una tela y lo montó sobre un pedazo de masonita. Pintó el borde del cable de color rojo y el resto de un color dorado cremoso, con una pizca de rosa para el pezón. Añadió encima otro alambre más pequeño de forma cónica, dando así a la composición la apariencia de un muñeco de nieve, o de un plato y un platillo, o de dos sombreros de ala ancha de diferentes tamaños vistos desde arriba. Tituló la obra *Ringaround Arosie* (1965), [11] en honor de su amiga embarazada Rosie Goldman, y anunció que la pieza estaba terminada. Aquello cambió su vida. Ya no era una pintora atormentada sin un estilo propio, sino una escultora innovadora que utilizaba combinaciones de materiales inusuales para crear piezas abstractas, minimalistas y surrealistas (todo en uno) que inspirarían a generaciones de artistas hasta el día de hoy.

Durante los cuatro años siguientes, de 1966 a 1970, Eva Hesse llegaría a ser reconocida como una de las creadoras más importantes del mundo. Una brillante escultora de formas impecablemente imperfectas que capturaba esos incómodos opuestos y los obligaba a coexistir en el mismo espacio. Su vida personal y profesional seguiría siendo una mezcla de triunfos y desastres. Su matrimonio se vino abajo y su padre murió, dejándola una vez más abandonada. Pero, al mismo tiempo, empezó a cosechar un gran éxito como artista. Las galerías hacían cola para exponer su obra, los editores de revistas esperaban su turno para publicar reseñas. Su don fue el de mostrarnos cómo ver lo absurdo de la vida a través del arte, que reflejaba lo absurdo de su propia vida. Parece casi cosa del destino que, justo cuando su estrella brillaba en todo su esplendor, aparecieran los

síntomas de un tumor cerebral agresivo. Los cirujanos intentaron extirparlo tres veces, sin éxito. Eva Hesse murió demasiado joven, pero no antes de crear una obra que perdurará en nuestra imaginación. Una obra que nos ayuda a todos nosotros a reconocer el lado ridículo, irónico y caótico de la vida.

GEORGIA O'KEEFFE: VER FORMAS

Georgia O'Keeffe aprendió a describir en imágenes lo que le resultaba difícil describir con palabras. Lo hizo reduciendo lo que veía a formas y relaciones, consciente de que los detalles caprichosos oscurecen la visión.

Georgia O'Keeffe es una de esas raras pintoras que abordan su tema con tal franqueza y le imprimen tanto carácter que ya nunca se puede volver a ver de la misma manera. Su cuadro *Amapola* (1927) es un buen ejemplo de lo que quiero decir. Sabemos que las amapolas son flores frágiles y finas, con pétalos translúcidos que parecen papel de seda de un color muy vivo. Hemos visto montones de ellas junto a los caminos rurales y en los campos en barbecho durante los soleados días de junio. Pero, desde que contemplé el cuadro de O'Keeffe de una amapola, solo soy capaz de imaginar su suntuosa representación de la flor, con su centro negro como el carbón y sus pétalos sedosos de color rojo anaranjado. Su amapola es más parecida a lo que de verdad es una amapola que a la amapola real. Y es que Georgia O'Keeffe no se limitó a pintar sin más una amapola, sino también lo que sentía por ella: capturó su esencia. La artista de Sun Prairie, Wisconsin, incorporó en su cuadro sus propios sentimientos por la flor y lo logró con creces: le otorgó a esta una dimensión adicional. Estamos ante algo más que una amapola. Es una amapola revestida de emoción.

Los cráneos de animales, las paredes de las rocas, los paisajes urbanos y las flores que se hicieron famosas por sus cuadros llevan el sello de su particular forma de mirar. No intentó pintar con precisión forense. Sus cuadros no son facsímiles insípidos. Su objetivo no era registrar, sino revelar. No le bastaba con reproducir el cráneo de una vaca o una cordillera lejana: quería expresar al mismo tiempo lo atractivo o conmovedor que había en ellos. ¿Qué veía exactamente en un estramonio en flor, en un rascacielos neoyorquino o en un paisaje desértico que le llegaba al alma? ¿Cuáles eran las relaciones entre los colores, las líneas y el contexto que la hacían sentarse y observarlos con tanta atención? ¿Cómo podía expresar de un modo verdadero, genuino, su propia subjetividad sin dejar de ser fiel a su tema? Estas fueron las inquietudes filosóficas que exploró durante toda su vida.

Se dio cuenta de que para ver de verdad —para percibir más allá de

lo superficial y revelar lo fundamental— era necesario un proceso de despojamiento. Eso significaba eliminar todo lo que no fuera esencial para llegar al meollo de la cuestión. Así, poco a poco, iba prescindiendo de los detalles superfluos, simplificando las características visuales de su objeto y suavizando su aspecto con líneas fluidas y contornos curvos. Se centraba en la forma y en las tonalidades, creando transiciones homogéneas en las que los distintos planos se superponían sobre un fondo liso y apagado con el objetivo de que el tema de la obra se mostrase en todo su esplendor. «Es como si mi mente creara formas que desconozco —afirmaba—. No sé decirlo de otra manera: veo formas». Y esa era la raíz de su genialidad. Debería existir una aplicación que permitiera hacer lo mismo.

Su enfoque de la composición era similar al de un director de cine que elige la mejor toma para una escena de su película. Experimentaba con diferentes ángulos, acercando y alejando el objetivo de la cámara, ajustándolo, recortando la imagen y modificando la intensidad de la luz, para lo cual pintaba a distintas horas del día y de la noche. Y, al igual que un director, O'Keeffe era consciente de que, a menudo, «menos es más». Al pintar solo un fragmento de roca o una sección de una flor, podía transmitir mejor las cualidades inherentes del objeto que si lo presentaba en su totalidad. Fue, sin duda, una revolucionaria de la percepción.

Georgia O'Keeffe nació en el mismo siglo en que murió Napoleón, y solo cien años después de que George Washington se convirtiera en el primer presidente de Estados Unidos. La reina Victoria seguía manejando los hilos de su extenso imperio, la Ford Motor Company aún no se había fundado y las mujeres no tenían derecho al voto en Estados Unidos (ella fue una de las primeras integrantes del Partido Nacional de las Mujeres). Vivía en un mundo desestructurado, un mundo que se encontraba en plena transición de la revolución industrial a la mecanización. También en el ámbito de las artes visuales se estaban produciendo cambios profundos y radicales. La fotografía, un medio que, por su inmediatez y su popularidad, tenía cada vez más presencia en las galerías, así como los impresionistas de París, habían reescrito y ampliado el catálogo de posibilidades de los pintores con sus esbozos de la vida urbana. A ello se sumaba la moda imperante del esoterismo, el interés por los fenómenos espirituales y también la popularidad de los simbolistas, que sostenían que el arte debía ser la expresión de las reacciones del artista ante un tema, no una copia servil. Los sentimientos y las impresiones se consideraban más importantes que la exactitud literal: la vida interior era más interesante que el objeto exterior, que debía revestirse «de sensaciones».

Esta era la atmósfera intelectual que reinaba cuando Georgia

O'Keeffe empezó a trabajar en sus obras. Se encontraba en el umbral de una nueva época en la que acabaría desempeñando un papel destacado como una de las fundadoras del modernismo en América. No había una hoja de ruta. Tuvo que descubrir por sí misma cómo crear cuadros que plasmaran sus sensaciones. ¿Cómo reaccionaba emocional o espiritualmente ante una flor, una roca o el cráneo de una oveja? ¿Cómo podía aprender a ver lo de fuera dentro y lo de dentro fuera?

Dos maestros muy distintos entre sí la ayudaron a encontrar respuestas. Uno de ellos fue Arthur Dow, un pintor que había trabajado junto con el simbolista francés Paul Gauguin, y que había descubierto la importancia de la perspectiva en escorzo perfeccionada por los maestros japoneses del *ukiyo-e*, como Hokusai, conocido sobre todo por su cuadro *La gran ola de Kanagawa*. A su regreso a Estados Unidos, Dow aceptó un empleo en el Teachers' College de la Universidad de Columbia, donde O'Keeffe se matriculó en 1914 con el deseo expreso de convertirse en su discípula. Las escuelas de arte a las que había asistido no le habían gustado nada; a su juicio, eran anticuadas y muy poco estimulantes: «Puro academicismo —decía—. Te enseñaban a pintar como otra persona, lo que me llevó a abominar de la pintura. Uno pinta para hacerlo a su manera». Dow era diferente. Recomendaba no copiar a otros artistas ni preocuparse por los detalles y animaba a sus alumnos a expresarse. Según contaba O'Keeffe, Dow le decía «que llenara un espacio de belleza», un punto de vista novedoso que a ella le pareció emocionante y liberador. Más tarde afirmaría: «Tenía algunas cosas en mi cabeza que nunca se me ocurrió que pudiera plasmar, porque nadie, salvo él, me enseñó cómo hacerlo».

El segundo de los mentores de O'Keeffe fue un fotógrafo de vanguardia al que conoció mientras estudiaba en Nueva York y visitaba habitualmente los museos y galerías de arte de la ciudad junto con su amiga y compañera de estudios Anita Pollitzer. Había un lugar al que siempre volvían, la moderna Galería 291 de la Quinta Avenida, dirigida por Alfred Stieglitz, fotógrafo y artista en general, además de marchante. En su galería se exhibían las obras más radicales y vanguardistas que se producían en todo el mundo, incluido el cubismo experimental de Pablo Picasso y Georges Braque, el postimpresionismo de Henri Matisse y su propia y revolucionaria fotografía. Cuando O'Keeffe dejó la ciudad para enseñar en Carolina del Sur, se fue con uno de sus ojos repleto de ideas y el otro puesto en el señor Stieglitz.

Hizo una serie de dibujos abstractos a carboncillo que debían mucho a Dow y un poco a Marcel Duchamp. Envió las imágenes a su antigua amiga de la universidad, Anita Pollitzer, que seguía en Nueva

York. Sin pedirle permiso a su querida Georgia, Pollitzer los llevó a la Galería 291 para mostrárselos a Stieglitz. A él le fascinaron, dijo que eran maravillosos y justo lo que había estado buscando: una voz estadounidense contemporánea, original, genuina. Este comenzó a mantener correspondencia con O'Keeffe y sus cartas no tardaron en adquirir un tono más personal. Incluyó sus primeras obras en una exposición colectiva en su galería, y luego le ofreció una exposición individual en 1917, que tuvo que clausurar antes de tiempo porque la Primera Guerra Mundial resultó ser un mal negocio. Pero su incipiente relación sentimental siguió floreciendo. A ninguno de los dos le importaba que él fuera veintitrés años mayor que ella y un hombre casado y padre de familia, aunque es muy posible que Emmeline, la sufrida esposa de Stieglitz, no se lo tomara con tanta ligereza. Stieglitz escribió a O'Keeffe ofreciéndole una beca de un año en Nueva York para que pudiera concentrarse en su pintura. Ella aceptó, dejó su trabajo de profesora y se mudó a Manhattan antes de que a la pega del sobre de aquella carta le hubiera dado tiempo a secarse.

Se enamoraron, Alfred dejó a Emmeline y, con el tiempo, se casaron. Georgia quería tener un hijo, pero Stieglitz se negó. Decía que interrumpiría su progreso profesional, aunque probablemente lo hiciera porque le atormentaba todavía la depresión que su hija había sufrido tras el parto, depresión que derivó en esquizofrenia y acabó condenándola a una vida encerrada en un manicomio. A Stieglitz le aterrorizaba que su joven esposa, que no solo era su protegida y colaboradora, sino también una artista de su galería cuya obra tenía en gran estima, sufriera el mismo destino. Y tanta estima le tenía que intentó por todos los medios no venderla, a pesar de ser su marchante, según recordaría la propia O'Keeffe posteriormente:

> Le interesaba lo que yo hacía y a mí lo que hacía él. Pero a él le interesaba sobremanera. Tanto que su palabra favorita era «no» […] a cualquiera que quisiera comprar algo, […] no quería que nadie tuviera nada, quería quedarse con todo. Le gustaba tanto que no estaba dispuesto a venderlo. Intentaba que la gente no comprara. Si el dinero hubiera sido para mí algo especialmente importante, habríamos estado peleándonos todo el tiempo, pero me daba igual. Llegaba a casa y me contaba que alguien tenía interés en algún cuadro en particular, pero que él no quería vendérselo. Y yo le respondía: «Alfred, no estaría mal que pudiera ganarme la vida este año, ¿no crees?».

Lo que peor llevaba O'Keeffe era su papel de musa. Al principio se había mostrado complaciente: una modelo desnuda siempre dispuesta, pero tras la exposición que él organizó con muchas de las fotos que le había hecho —algunas de ellas de un erotismo bastante explícito— descubrió, para su consternación, que los críticos de arte empezaron a atribuir significados freudianos a sus cuadros. Las flores, decían, eran una meditación bastante clara sobre la sexualidad femenina. Eso le

irritó. Pero lo más molesto para O'Keeffe fue que gran parte de lo que los críticos afirmaban sobre su obra había sido sugerido por ¡el propio Stieglitz!

Sin embargo, aprendió mucho de las conversaciones sobre arte que mantenía con su marido y de su fotografía. Él la animó a aplicar las técnicas fotográficas a su pintura, mostrándole los efectos que podían conseguirse aplanando la profundidad de campo, recortando drásticamente las imágenes, experimentando con las sombras, suprimiendo detalles y probando nuevas maneras de componer. Y es que, si Dow le había enseñado a no copiar, fue Stieglitz quien le enseñó a componer. Y esta es una de las características más destacables del arte de O'Keeffe, y tal vez una de las razones por las que sigue pareciéndonos tan fresco hoy en día, casi un siglo después: sus cuadros poseen también una cualidad fotográfica.

Hubo una tercera gran influencia en el arte de O'Keeffe, quizá más importante que la de Dow o Stieglitz. Se trata de su romance con el Oeste americano. Este comenzó cuando se cansó de vivir en Manhattan y de ir siempre de vacaciones a la casa de verano que Stieglitz tenía en el lago George, al norte del estado. Quería espacio para desarrollar sus ideas lejos de los críticos lascivos y de un marido que se encontraba a punto de iniciar otra aventura amorosa. Y así, en el verano de 1929, Alfred se fue al norte, al lago George, como de costumbre, y Georgia al oeste.

El primer lugar donde estuvo fue Taos, en Nuevo México, una ciudad y una región que le resultaron extremadamente afines desde el principio, hasta el punto de que ahora se las conoce como la patria de Georgia O'Keeffe. «No había visto nunca nada parecido, pero encajaba conmigo como un guante —diría después—. Había algo en el aire […] era un sitio que no se parecía a ningún otro, así de simple. El cielo era diferente, las estrellas eran diferentes, el viento era diferente». Y durante los siguientes cincuenta años se dedicó a pintar esa diferencia: los barrancos y las rocas, las montañas y los ríos de la zona más meridional del valle del río Chama. Se adentraba en la naturaleza con su viejo coche y pasaba todo el día pintando. Cuando hacía demasiado calor, se ponía a la sombra bajo el chasis. Si se le hacía demasiado tarde, dormía en la parte de atrás. Los cuadros que acabó allí son algunos de los mejores paisajes realizados por cualquier artista en cualquier época. Aportó una mirada modernista a una tierra antigua que ha sido el hogar del pueblo nativo americano durante los últimos cinco mil años.

Mientras que los más románticos habrían caído —casi seguro— en la tentación de amplificar el sublime paisaje con asombros impostados, O'Keeffe simplemente se amistó con las poderosas vistas que tenía delante y capturó la belleza sencilla que subyace en la

unidad de la naturaleza. Con bordes suaves y pliegues gruesos, nos regaló olas de rocas carnosas y marrones que ascienden y bajan, juntas, como dunas después de una tormenta, tersas y cálidas al tacto. Detrás, en la lejana meseta, los morados y azules más fríos añaden una nota nítida al melodioso barítono del primer plano. En sus paisajes, abstractos y sobrios, concebidos para reflejar un estado de ánimo, para representar un sentimiento, no sobra nada. «Es como si estuviera buscando algo de mí misma ahí fuera», escribió.

Alfred Stieglitz murió en 1946. O'Keeffe estuvo dos años poniendo en orden sus asuntos, asegurando su legado artístico, y luego se mudó para siempre a Nuevo México, tras haber pasado todos los inviernos y primaveras de su vida en común con Stieglitz en Nueva York. A principios de la década de 1970, su vista empezó a deteriorarse, hasta el punto de no poder pintar sin ayuda, pero aun así siguió dibujando. Murió a los noventa y ocho años, en 1986, dejando una obra increíble, gran parte de ella más vanguardista que el arte de vanguardia de la época, creada porque vio y fue capaz de mostrarnos «las líneas y los colores como expresión de la vida misma».

GUO XI: VER LA ARMONÍA

Xi veía el mundo natural como una fuente de amparo, de belleza y, sobre todo, de conocimiento. La armonía política, social y espiritual no se logra intentando controlar nuestro entorno, sino comprendiendo los principios de la naturaleza y aprendiendo de ellos.

Antes de empezar a pintar, el artista del siglo XI Guo Xi seguía un ritual para preparar su mente y sus herramientas de taller. Se sentaba en una mesa limpia, bajo una ventana luminosa, elegía sus mejores pinceles y su mejor tinta, se lavaba las manos y esperaba hasta que su mente se calmaba y se despejaba. Solo entonces daba su primera pincelada. A continuación, dejaba que sus paisajes emergieran de forma natural mientras pintaba (aunque hubiese concebido la composición general). Inspirándose en los árboles, los ríos y las montañas de su provincia natal de Henan, pretendía crear paisajes minuciosos y atmosféricos que los espectadores no atravesaran simple y precipitadamente, sino en los que pudieran «vagar y quedarse a vivir». Y en el monumental *Comienzos de primavera*, por ejemplo, un rollo de seda de dos metros de altura firmado por Xi y fechado en 1072, resulta fácil perderse. Al deambular entre las cascadas y las cumbres neblinosas, nos topamos con los mensajes políticos y filosóficos que el artista escondió en el paisaje, y eso nos permite entender cómo veía el mundo Guo Xi.

Dar a la gente la oportunidad de vivir entre montañas, aunque fuese fugazmente, era importante para Guo Xi. Como artista con estudios, Xi pasó gran parte de su carrera en la prometedora ciudad de Kaifeng, trabajando como pintor de la corte para el emperador de los Song del Norte, Shenzong, cuyo reinado se extendió entre 1067 y 1085. Cuanto más tiempo permanecía Xi en la ciudad, más añoraba las montañas. «La bruma, la niebla y los espíritus evocadores de las montañas —escribió— son lo que busca la naturaleza humana y solo en raras ocasiones encuentra».

El tamaño de *Comienzos de primavera* hace que, para poder apreciar bien la obra, haya que tomarse un tiempo para recorrerla con la mirada. Es habitual leer los rollos colgados, como *Comienzos de primavera*, de abajo arriba, una tradición (aún mantenida hoy) que se remonta a la época en que los grandes rollos de seda no se concebían

para permanecer siempre así, sino que se guardaban en un lugar seguro y desplegarlos únicamente en ocasiones especiales. Al espectador invitado, la historia se le revelaba centímetro a centímetro, a medida que la iba desenrollando, y así se le impedía adelantarse a los acontecimientos.

Guo Xi concibió su cuadro con esa idea. La gran montaña central nos invita sutilmente a ascender por su curva en forma de S, permitiendo que nuestros ojos sigan el rastro de los arroyos y los caminos tallados en la roca. A medida que subimos, el paisaje se vuelve cada vez más sublime. Desde la roca desnuda y los árboles marchitos, vamos a través de valles neblinosos y cascadas hasta alcanzar la frondosa cumbre, que sobresale por encima de la niebla. La atmósfera brumosa nos atrae y el intrincado detallismo de la escena nos invita a habitar el fresco paisaje matutino. Nos vemos transportados al aire cristalino de las montañas, con el goteo constante del agua que impulsa nuestra aventura.

En medio de toda esta belleza natural, Guo Xi deslizó un mensaje político, tal como solían hacer los pintores de la tradición Song del Norte. Y, teniendo en cuenta el papel que desempeñaba Xi al servicio del emperador Shenzong, no es de extrañar que *Comienzos de primavera* sea un cuadro muy elogioso con su jefe. El hijo de Xi, Guo Si, documentó el significado de algunas de las imágenes de la obra. Según su interpretación, el imponente pico central representa al emperador y el pico inferior es una referencia a su gobierno fuerte y solidario. Los altos pinos que adornan las montañas aluden a los miembros destacados de la sociedad china, y las nubes que cubren el paisaje simbolizan el buen gobierno. La estación primaveral también está repleta de significado; nos habla de cómo el emperador y su administración se mantuvieron firmes durante un invierno gélido y oscuro para sostener una atmósfera de prosperidad y optimismo. Los desafortunados árboles marchitos de abajo, sin embargo, representan el sufrimiento de aquellos que no fueron capaces de adaptarse a los cambios.

El deseo del artista, según él mismo escribió, era que la montaña semejase «un emperador sentado majestuosamente, en toda su gloria, concediendo a sus súbditos audiencia sin ningún asomo de arrogancia». Lo logró gracias, entre otras cosas, a la técnica utilizada, muy frecuente en la pintura paisajística china: la perspectiva flotante. Esto es lo que hace que la montaña parezca más alta y grandiosa. Se trata de un efecto que se consigue representando la misma escena desde distintos puntos de vista, una idea que Pablo Picasso y Georges Braque redescubrieron alrededor de un milenio después, en el París de 1910, con sus pinturas experimentales de perspectivas múltiples que dieron lugar al cubismo.

De modo que, si observamos el tercio inferior de *Comienzos de primavera*, veremos que se nos ofrece una vista de pájaro, mientras que en la parte central nos encontramos a la altura de los ojos y miramos hacia el tercio más alto de la montaña. Tres puntos de vista en un solo cuadro, que no solo sirven para dar forma a su narrativa, sino que también nos hacen llegar un mensaje político. Cuando el espectador mira hacia la cima, percibe la superioridad del emperador, que permanece fuera de su alcance y se eleva por encima de las nubes que cubren a sus súbditos.

Además de para halagar a su patrón, Guo Xi se sirvió de *Comienzos de primavera* como vehículo de sus ideas sobre la armonía social. Si uno se fija bien, encontrará algunas figuras humanas escondidas, aquí y allá, en la naturaleza. Al igual que los pinos erguidos de la cima de la montaña y los árboles desnudos de la base, las figuras están colocadas según el lugar que ocupan en la jerarquía social de la China del siglo XI. En la base de la montaña, a la derecha, se ve a una pareja de pescadores en una barca y, a la izquierda, a una familia con dos niños acarreando provisiones hacia una casa. Más arriba, a la izquierda también, hay tres personas y un burro en un valle que se dirigen, presumiblemente, hacia un complejo de templos —residencia de eruditos y monjes budistas— situado justo encima de la cascada, a la derecha de la obra.

Con la inclusión de pescadores y religiosos en su idílica escena natural, Guo Xi pretende recrear la idea confuciana de armonía social. Para el antiguo filósofo Confucio, la concordia en la sociedad dependía de que todos, desde el emperador hasta los colegiales, reconocieran su papel y lo desempeñaran lo mejor posible. A pesar de las diferencias de estatus entre, por ejemplo, escolares y pescadores —sostiene Confucio—, todos son igualmente importantes para el buen funcionamiento de la colectividad. Al igual que la cumbre de la montaña no podría elevarse por encima de la niebla sin su robusta base, el emperador no podría gobernar sin los alimentos que le proporcionan los pescadores.

Pero las figuras humanas de Guo Xi tienen también otro propósito, quizá más importante: nos recuerdan qué lugar ocupamos en la jerarquía de la naturaleza. Las montañas, los árboles y las cascadas se sitúan en el lugar central de *Comienzos de primavera*, mientras que las diminutas representaciones de personas quedan relegadas a los rincones umbríos del paisaje. A diferencia del arte europeo, en el que los paisajes se utilizaron a menudo, hasta el siglo XVI, como fondos para retratos humanos, las personas no son indispensables en la obra de Xi. Si se eliminan los seres humanos, la escena no se desmoronará. Los árboles seguirán creciendo sin cesar hacia arriba y los arroyos fluyendo sin parar hacia delante. Por muy importantes que nos

creamos, todos somos igual de insignificantes a la sombra de una montaña monumental. Hoy en día, mientras luchamos por frenar y revertir el impacto de las acciones humanas en el mundo natural, haríamos bien en recordar esto, antes de que la madre naturaleza intervenga para mostrarnos lo poca cosa que en verdad somos.

La elección de las montañas como tema, en lugar de las personas, se hizo tan popular que este género de pintura de tinta sobre seda se conoció como «Shan Shui», que significa «Montaña y Agua». El estilo se originó durante el periodo de las Cinco Dinastías (907-979), cuando la naturaleza —y, en particular, las montañas— adquirió una importancia vital para los eruditos y los artistas. En medio de la inestabilidad política de los estados que competían por hacerse con el control tras la caída de la dinastía Tang, los intelectuales que habían servido en la corte imperial de esa misma dinastía se retiraron a las montañas huyendo de las persecuciones. Y, al refugiarse en templos budistas y monasterios, volvieron a conectar con la naturaleza y las tradiciones espirituales chinas para producir poesía y pinturas inspiradas en su entorno. La estabilidad que trajo la dinastía Song propició que la mayoría de ellos volvieran a la civilización, pero el género Shan Shui perduró. El papel desempeñado por la reflexión y la religión en el desarrollo del estilo posibilitó que, además de la fría y dura política, obras como *Comienzos de primavera* acogieran la tradición espiritual china.

En la esquina superior derecha de *Comienzos de primavera*, justo encima de la montaña, hay también un poema. No lo escribió Guo Xi, sino que fue añadido casi siete siglos después, en 1759, por el emperador Qianlong. El poema contiene la interpretación que este hizo de la obra e incluye una descripción del templo, del que se dice que está «en el lugar más alto, donde residen los inmortales». Esta mención a los inmortales revela mucho sobre cómo se entendían las montañas en la cultura china y añade, además, otra faceta a nuestra interpretación de la obra de Xi. Los artistas que se retiraron a las montañas durante el periodo de las Cinco Dinastías no solo encontraron en ellas refugio y un lugar para la reflexión, sino que volvieron a conectar con las interpretaciones espirituales de su entorno.

Tal vez los principios chinos más familiares para quienes no nos hemos criado allí sean el yin y el yang. Las montañas se consolidaron como representaciones del yang —el principio masculino— y el agua pasó a encarnar el yin, el principio femenino. La montaña es decidida, sólida y fuerte, representa la integridad, mientras que el agua es dinámica, fluida y adaptable, y representa la sabiduría. Los dos son complementarios y codependientes; es la interacción entre estos dos opuestos la que da la impresión de estabilidad. Uno no puede existir

sin el otro. Sin la montaña, las cascadas y los ríos no pueden fluir, y es el flujo del agua el que contribuye a moldear la superficie de la montaña. Guo Xi representa esta relación con su uso de la tinta negra y el espacio vacío, dos opuestos complementarios que, cuando se combinan con cuidado, crean algo hermoso.

La montaña y el agua están tan estrechamente entrelazadas que *Comienzos de primavera* se nos antoja un único organismo vivo. Los arroyos parecen arterias que nutren la montaña, y hay pocas diferencias en las partes que componen la escena: confluyen para hablarnos del crecimiento y del cambio. La técnica de Guo Xi es crucial para dar vida a su paisaje y recrear un mundo que fluye de manera constante. Xi utiliza múltiples pinceladas y hasta ocho capas de tinta para suavizar los bordes de los árboles y las rocas, creando de este modo un cambio gradual de textura. La piedra, desprovista de su superficie rugosa, sugiere la calidez y flexibilidad de un ser vivo. La niebla primaveral aumenta este efecto al difuminar los límites entre los distintos elementos y posibilitar que se fundan entre sí. Viva y en continua transformación, la montaña se erige como la encarnación misma de la primavera, una época de renovación, de crecimiento y de cambio.

Comienzos de primavera es la carta de amor de Guo Xi a la grandeza de la naturaleza. Inspirándose en las montañas, y combinándolas con la tradición confuciana, budista y taoísta, Xi creó paisajes imbuidos de su singular visión del mundo. Su legado ha perdurado durante siglos y sus espléndidos paisajes e innovadoras pinceladas continúan inspirando a los artistas de hoy. Xi veía el mundo natural como una fuente de amparo, de belleza y, sobre todo, de conocimiento. La armonía política, social y espiritual no se logra intentando controlar nuestro entorno, sino comprendiendo los principios de la naturaleza y aprendiendo de ellos. Como escribió Lao Tse, fundador del taoísmo: «El hombre obedece la ley de la tierra. La tierra, la del cielo. El cielo, la del camino. Y el camino, su propio ser».[12] En una época en la que las innovaciones tecnológicas nos alejan cada vez más de la naturaleza, es quizá más crucial que nunca dedicar tiempo a vagar por nuestro entorno y apreciarlo, reconocerlo dentro de nosotros, y fundirnos con él.

PETER PAUL RUBENS: VER POLÍTICAMENTE

Peter Paul Rubens vio lo que con tanta frecuencia olvidamos: que el arte es mucho más importante de lo que creemos. No es un mero entretenimiento, un pasatiempo agradable, sino una forma de comunicación influyente y poderosa. Los periódicos informan de lo que sucede; el gran arte lo conforma.

Solo un necio subestimaría el poder del arte. No por nada encarcelan los estados totalitarios a los poetas y destruyen esculturas los fundamentalistas. El arte es la expresión de ideas y de ideales y, cuando es realmente bueno, puede cambiar nuestra forma de ver y de pensar. Los gobiernos de todo el mundo lo saben muy bien. Por eso se sirven de él para influir, de un modo sutil y refinado, en otros países y culturas, y lograr que simpaticen con ellos y con sus políticas. Es lo que se suele llamar «poder blando» y se tiene —cada vez más— por una forma muy eficaz de persuasión ideológica. Hollywood no es solo una maquinaria de hacer dinero para los estudios estadounidenses, sino una plataforma internacional de proselitismo cultural. Lo mismo puede decirse de la exportación de Shakespeare patrocinada por el Estado británico, o de la inversión multimillonaria de Corea del Sur en el K-pop y de los Institutos Confucio de China, que se extienden por todo el mundo para enseñar caligrafía y mandarín. Las naciones apoyan siempre el arte y a los artistas cuando estos se supeditan a sus fines. Pero, cuando el poder del arte se les vuelve en contra, las cosas cambian rápidamente y de un modo muy desagradable.

Porque los cuadros nos afectan. No importa que sean solo meras ilusiones: basta con nuestra imaginación para darles entidad. Es la representación de un autoengaño voluntario la que René Magritte, el surrealista belga, convirtió en el tema de su famoso cuadro *La traición de las imágenes* (1929), en el que el texto CECI N'EST PAS UNE PIPE («Esto no es una pipa») aparece debajo de la imagen de una pipa. Magritte no solo cuestionaba con esta acción lo que vemos, sino también las palabras que usamos para describir lo que estamos viendo. La palabra «pipa» no es, desde luego, una pipa, como tampoco lo es la imagen del objeto que se representa. Ambas son proyecciones, asociaciones que hacemos sobre algo que no existe físicamente en ese espacio: una pipa no es una palabra ni una imagen. Nuestra capacidad para expresar una

idea mediante el arte y relacionarnos con ella como si fuera real (estremecernos, por ejemplo, durante una escena escalofriante de una película de terror, o maravillarnos ante la belleza de la escultura del *David* de Miguel Ángel) viene de fábrica. Estamos programados para ello, es un impulso incontrolable: no podemos evitarlo. Cuando el arte habla, escuchamos.

De ahí que quienes pretenden eliminar una cultura se ensañen, en primer lugar, con su patrimonio artístico y se dediquen a quemar libros, a romper estatuas y a destrozar cuadros. Ha sido una práctica habitual en todos los credos y culturas durante milenios. En muchos aspectos, el arte es el sentido de la vida o, cuando menos, le da sentido a esta. Y eso es algo que no pasan por alto aquellos que ansían aplastar una cultura, ni los que desean fundar una nueva.

A principios del siglo XX, Vladimir Lenin y sus camaradas bolcheviques necesitaban un lenguaje visual con el que transmitir sus ideas revolucionarias. El comunismo requería una identidad corporativa: una marca. Muchos artistas, como Liubov Popova y Aleksandr Rodchenko, fueron reclutados para la causa y contribuyeron a fundar un nuevo movimiento artístico abstracto, a la medida del poder soviético, al que llamaron «constructivismo». Sus radicales diseños geométricos eran tan vanguardistas que acabaron configurando la estética de la Bauhaus alemana, un movimiento que dio lugar al modernismo, el cual, irónicamente, fue determinante para definir la cultura de consumo capitalista del siglo XX, desde el diseño de los BMW hasta la línea pulcra y minimalista de la Ópera de Sídney.

Unos cuatro siglos antes había surgido en Europa otro movimiento artístico incipiente, también con aspiraciones sociopolíticas. Liderados por el pintor italiano Caravaggio (1571-1610), los artistas de la Contrarreforma asumieron la fatigosa responsabilidad de producir pinturas de tal potencia emocional y devocional que hicieran retroceder el avance del protestantismo y su intento de convertirse en la principal doctrina cristiana del continente. Roma se escandalizó por el real edicto anticatólico de la reina Isabel I, promulgado en 1559, que ordenaba erradicar de cualquier lugar destinado al culto «todos los símbolos de superstición e idolatría, de modo que no quede ningún recuerdo de los mismos en muros, vidrieras, ventanas o cualquier otro lugar dentro de iglesias y viviendas». La reina supo reconocer el poder del arte, sin duda, pero también lo hizo el papado, que había estado ejerciendo exitosamente su «poder blando» durante siglos. En 1545, los líderes de la Iglesia católica se reunieron para inaugurar el Concilio de Trento, un foro estratégico concebido para responder a la amenaza de la Reforma protestante. Diseñaron un plan para convertir el arte en un arma: se acabaron los cuadros artificiosos y desapasionados que los manieristas, como ese vejestorio aburrido de

Parmigianino, habían puesto de moda; pinturas demasiado intelectuales, demasiado fatuas y presuntuosas, hasta el punto de resultar repelentes. Había llegado la hora de instituir un estilo de corte más popular, basado en la narratividad pictórica y en los mensajes directos y sencillos (la mayoría de la gente era analfabeta). Los cuadros debían centrarse en los principales acontecimientos bíblicos y estos debían representarse de manera realista. En cierto modo, podría afirmarse que lo que la Iglesia católica pretendía era sustituir las actuales películas europeas de arte y ensayo por las superproducciones de Hollywood dirigidas a las masas.

Caravaggio marcó el camino, pero murió demasiado pronto, no tuvo tiempo para llenar las iglesias europeas con sus escenas bíblicas iluminadas con intenso dramatismo, ese estilo manifiestamente teatral que se conocería después con el nombre de «barroco». El testigo lo recogió un personaje que tenía muy poco que ver con aquel bebedor y pendenciero artista romano: Peter Paul Rubens (1577-1640), un impecable caballero de Amberes, que hablaba cinco idiomas con fluidez, que había recibido una educación clásica y vivido varios años en Italia, formándose como pintor. Su padre, Jan, había sido un respetado abogado protestante, antes de convertirse en amante de la segunda esposa de Guillermo I, Ana de Sajonia, una decisión que acabó cortándole las alas. Tras pasar una temporada en la cárcel por dejar embarazada a la esposa del rey, volvió con la suya propia y, poco después, en 1577, vino al mundo Peter Paul. Una década más tarde, Jan el donjuán estaba muerto, y su hijo de diez años, criándose bajo los auspicios de la fe católica.

Ya en la madurez, Peter Paul Rubens tardó muy poco en convertirse en el artista de referencia para la realeza de toda Europa, que admiraba sin reservas sus desbordantes pinturas religiosas. Incluso el rey protestante de Inglaterra, Carlos I, casado con la católica Enriqueta María de Francia, era miembro del club de fans de Rubens, afiliación que el puritano Oliver Cromwell le reprochó con dureza antes de ordenar la decapitación de aquel monarca amante del arte. Una de las últimas cosas que el rey vio, en 1649, antes de subir al patíbulo, fueron las magníficas pinturas que había encargado a Rubens para decorar el techo de la Banqueting House, en el Palacio de Whitehall, en Londres. La representación glorificadora que hizo el maestro flamenco de la apoteosis del padre de Carlos, Jacobo I —como ocurre con muchas otras obras suyas—, no se quedaba precisamente corta en lo que a propaganda se refiere. En ella, Rubens dejó bien claro que el rey gobernaba por derecho divino.

Carlos era muy consciente de la habilidad con la que Rubens combinaba arte y política. Se conocieron en 1629, cuando el artista viajó a Inglaterra en representación de su mecenas, la archiduquesa

Isabel, gobernadora de los Países Bajos del Sur, un territorio que controlaban los españoles. El pintor de Amberes no se presentó allí tocado con una boina de artista, sino con un sombrero de diplomático. Se encontraba en misión oficial como embajador de la archiduquesa, con la tarea explícita de promover un tratado de paz entre Inglaterra y España. Fue una jugada inteligente, respaldada por el rey español Felipe IV. A muy contados individuos se les abrían las puertas de las cortes reales del norte y del sur de Europa, donde las luchas constantes entre el protestantismo y el catolicismo mantenían a las naciones en un estado de tensión crónica y de hostilidad mutua. Rubens era uno de esos pocos bichos raros: un erudito encantador, capaz de persuadir con sutileza a su anfitrión, el monarca, mientras pintaba un espléndido retrato suyo. Alguien que, si no lograba salirse con la suya mediante la palabra, siempre podía recurrir a las imágenes, como hizo con Carlos I.

Minerva protege a Pax de Marte (1629-1630), también conocido como *Paz y guerra*, es un cuadro clásico de Rubens: una obra maestra extravagante y un poderoso mensaje diplomático, todo en uno. También es un ejemplo señero del barroco del norte de Europa, una alegoría épica, de 3 × 2 m, que proclama las virtudes de la paz sobre la destrucción ocasionada por la guerra. En el centro aparece, desnuda, la Pax (Paz), a la que Rubens ha añadido los atributos asociados a Ceres, la madre tierra. Está exprimiendo leche de su pecho izquierdo en la boca del niño Plutus, el dios de la riqueza. Los dos parecen ignorar felizmente la trifulca que tiene lugar detrás de ellos, en la que Minerva (diosa de la sabiduría) manda a paseo a Marte (dios de la guerra) con un fuerte empujón y una mirada inflexible, del tipo «¡Reservado el derecho de admisión!» que los porteros de los pubs guardan para los alborotadores habituales. El gesto basta también para ahuyentar a la Furia (la diosa de la venganza), la inmunda arpía que acecha entre las nubes. Con los malos a raya, los abundantes frutos de la paz pueden ser degustados por un grupo de niños pequeños que sugieren candor y una herencia abundante, y que se basan en un retrato familiar que Rubens había pintado ya para Balthazar Gerbier, el consejero holandés del rey, en cuya casa se alojaba. La presencia de los hijos pequeños de Gerbier, a los que el rey, sin duda, reconocería enseguida, pretendía inyectarle al cuadro una dosis de realismo aleccionador. El mensaje no podía ser más claro: el futuro de aquellos niños estaba en juego. Tras plantear esto, Rubens pasaba a adoptar un enfoque menos explícito para transmitir un mensaje político más amplio; para ello recurrió a las fuentes literarias: un leopardo domesticado que juega con los niños, mientras un *putto* (un querubín regordete) flota con el caduceo —la vara de Mercurio con las dos serpientes entrelazadas— aludiendo, alegóricamente, a un trato justo

y a unas negociaciones razonables. El objetivo, en definitiva, era invitar al destinatario —el rey— a poner fin a la guerra y a disfrutar de la prosperidad, la paz y la armonía.

El monarca quedó encantado con el regalo y nombró caballero al artista diplomático. Rubens regresó a Amberes en marzo de 1630 y, en noviembre de aquel mismo año, Carlos I firmó un tratado de paz con España. El trabajo estaba hecho.

Pero *Minerva protege a Pax de Marte* es más que una elegante obra de arte gubernamental. Es una pintura extraordinaria. Rubens puso en práctica todo lo que había aprendido en sus viajes por Francia, Italia y España: los colores vivos de Tiziano, el claroscuro de Caravaggio, la sensualidad de Miguel Ángel y, en su propia región, el talento compositivo de Pieter Brueghel el Viejo. A todo ello le añadió los frutos de su propia cosecha: el torbellino centrífugo del movimiento, las poses interconectadas, la carnalidad expresiva de sus personajes, el dinamismo de los contornos difuminados, el peso de sus figuras, la gestualidad exagerada y el colorido rebosante de luminosidad.

A pesar de sus elementos eróticos y mitológicos, el cuadro tiene un claro aire contrarreformista, con su sentido barroco de lo sublime, su narración directa y su exaltación de la victoria del bien sobre el mal. Resultaba insoportablemente «católico» para la severidad del protestante Oliver Cromwell, que firmó la sentencia de muerte de Carlos I antes de asumir el cargo de *lord protector*, título por el que se conocería al nuevo gobernante republicano de Inglaterra. Cromwell no quiso saber nada de exuberancias barrocas y se deshizo, a la primera de cambio, de la obra por la modesta cantidad de cien libras en el mercado de la Commonwealth de 1649.

Rubens era un incondicional de la clase dirigente con una visión estoica de la vida, pero también todo un espectáculo cuando cogía los pinceles, además de un empresario de primera cuando se trataba de hacer dinero. Tuvo una factoría de arte siglos antes de que a Andy Warhol se le ocurriera la idea. Su popularidad entre las testas coronadas de Europa era tal que se vio incapaz de atender todos sus pedidos. Así que transformó un ala de su gigantesca mansión de Amberes en un estudio y lo llenó de ayudantes para que fabricaran cuadros en su nombre mientras él se paseaba entre ellos, supervisando su producción, como un director de orquesta. Cuando sus muchas ocupaciones se lo permitían, se sentaba en su escritorio y escribía cartas para ofrecer sus servicios, como la que le mandó a William Trumbull, el embajador inglés en la corte de Bruselas, proponiéndole pintar el techo de la Banqueting House: «Mi talento es tal que ningún proyecto, por muy grandioso que sea, o por muy diversa que sea su temática, ha estado jamás por encima de mi coraje». Su lucrativo negocio consistía en hacer grandes cuadros para grandes espacios por

grandes sumas dinero. Y ese fue su talento, sin duda. Sin embargo, su don también fue saber aprovechar y valorar el poder del arte, y utilizarlo para un objetivo más elevado: promover la paz, la tolerancia y el entendimiento. A menudo se le describe como pintor y diplomático, sin más; pero, para ser más precisos, digamos que fue un pintor diplomático con visión empresarial, muy consciente de que el arte tenía un propósito superior y de que su trabajo era servir a dicho propósito.

JEAN DUBUFFET: VER LA BELLEZA EN LA FEALDAD

La idea de que hay objetos bellos y objetos feos, personas dotadas de belleza y otras a quienes esta se les ha hurtado irreversiblemente, no tiene más fundamento —estoy casi seguro— que la pura convención, la pertinaz bobada de la convención que —lo digo alto y claro— es cualquier cosa menos saludable.

JEAN DUBUFFET

Jean Dubuffet (1901-1985) era un artista de opiniones contundentes. Encontraba falsos y repelentes, por ejemplo, los cuadros que intentaban engañar al ojo sugiriendo profundidad. «Ofenden a la razón y al gusto —escribió en 1946. Y añadió—: Son burdos y vacuos». Con ello, tiraba a la basura la mayor parte del canon artístico occidental, desde la época de Leonardo da Vinci hasta la nuestra.

Tampoco le gustaba el trabajo duro:

> Rechacemos el trabajo tedioso. Va contra la naturaleza humana, contra los ritmos cósmicos […]. Es el placer y la facilidad, sin asperezas ni restricciones, lo que le otorga gracia a cada gesto humano.

Así hablaba un rebelde burgués —desde la tranquilidad que otorga, claro está, proceder de una familia acomodada—. Los intelectuales también fueron objeto de sus dardos:

> Qué bien se imitan los unos a los otros; qué bien practican su arte, su esperanto copiado una y otra vez de todos sitios […]. El individuo intelectual parece […] que va dando palos de ciego, abstruso, desustanciado, como un nadador en un cuenco de gachas. Vacío, anodino, sin visión.

No es raro, pues, que aquella rara inteligencia de la que hacía gala Dubuffet le impidiera disfrutar de su estancia como estudiante de arte en la prestigiosa Académie Julian, de París: «No tardé mucho en darme cuenta de que en esta academia no se impartía ninguna educación». Pero todas estas quejas resultan insignificantes si se

comparan con su desprecio por el criterio de los comisarios de arte occidentales, por sus nociones sobre el buen y el mal gusto, sobre todo, que expuso en una conferencia impartida en 1951 en el Arts Club de Chicago. Tituló su charla «Posturas anticulturales», y explicó, nada más comenzar, el porqué de dicho título con esta afirmación:

> Yo, personalmente, tengo en muy alta estima los valores de los pueblos primitivos: el instinto, la pasión, el capricho, la violencia, la locura.

Decía que los mismos valores sustentaban también el mundo occidental, pero que estaban oscurecidos por otros, artificiales, que promovían una mentira: la de que Occidente era, en cierto modo, más civilizado:

> Pero no me parece a mí que los valores que celebra nuestra cultura se correspondan con la verdadera dinámica de nuestras mentes. Nuestra cultura es un abrigo que no nos queda bien, o, al menos, que *ya* no nos queda bien. Es como una lengua muerta que no tiene nada en común con el lenguaje que se habla en la calle hoy.

Dubuffet criticó la civilización occidental contemporánea por su alejamiento de la realidad y la naturaleza. Se esforzaba por asignarle la palabra «primitivo» —un término artístico muy utilizado por aquel entonces para calificar otras culturas del mundo— a la arrogante élite del mundo del arte europeo y estadounidense con cuya visión de género, despectiva y condescendiente, no estaba en absoluto de acuerdo. Creía apasionadamente que Europa y Estados Unidos tenían más que aprender de las sociedades a las que consideraban «primitivas» que de su propio mundo, el occidental.

> Bien podría resultar que —al menos en varios ámbitos— sus puntos de vista y sus soluciones —que hemos tachado, sin más, de simplistas— sean, en realidad, a la postre, más sabios que los nuestros. Bien podría ser que lo simplista e inconsciente sea, más bien, nuestra actitud. Y bien podría ser que ellos posean el refinamiento, la capacidad mental y la profundidad de alma que nos falta a nosotros.

A continuación, llegó a su postulado principal, acerca, cómo no, de la belleza:

> Para la mayoría de los occidentales, hay objetos bellos y objetos feos; personas bellas y personas feas, lugares bellos y lugares feos. Pero para mí no: la belleza, para mí, es un cero a la izquierda.

Consideraba que la idea occidental de belleza estaba totalmente fuera de lugar y no aceptaba la noción de que hay personas feas y objetos feos. «La idea me parece asfixiante y repugnante. Creo que fueron los griegos quienes inventaron eso de que algunos objetos son más bellos

que otros».

Y este, a grandes rasgos, es el manifiesto de Dubuffet, en el que reclamaba una nueva forma de mirar y pensar basada en la creencia de que «cualquier objeto del mundo puede fascinar e iluminar». Afirmaba que el arte occidental impedía en efecto ver, que era reductor y que estaba alejado de la vida real; que separaba, en lugar de acercarlo, al espectador de la realidad. Una estatua griega antigua o un cuadro de Rafael, con su versión idealizada de la belleza, tal y como la autorizaba la élite europea gobernante, era «rácana» y «necia» Mucho mejor sería, según él, liberar a los artistas de la obligación de tener que producir «cositas agradables», para que se dedicaran a hacer lo que solo el arte puede hacer: expresar, suscitar con fuerza el mundo visible y nuestra reacción psicológica ante él, tal como la experimentamos a través de nuestras «voces interiores». La pintura puede iluminar de un modo inaccesible para las palabras —afirmaba —, ya que se trata de un lenguaje más directo y menos abstracto.

Para demostrarlo, realizó una serie de retratos maravillosamente descarnados de amigos y conocidos del mundo literario parisino. Lo de adular no estaba entre sus proyectos. Ni lo de pintar retratos convencionales. Dubuffet pretendía otra cosa. Lo que deseaba era —según sus propias palabras— captar las «graciosas piruetas de ballet de las arrugas, el teatrillo de las muecas y las contorsiones» de una persona, algo que —así lo creía él— revelaba el verdadero temperamento del retratado. El estilo resultante era descarnado: rostros hendidos y aplastados, raspados sobre la gruesa pintura como efigies talladas en madera. Eran intencionadamente feos y asertivamente «anticulturales», y se inspiraban, sobre todo, en artistas sin formación académica y no en los seguidores de los modos formales de representación europeos.

Dhôtel con un toque de albaricoque (1947) fue uno de los cerca de ciento cincuenta retratos que Dubuffet realizó entre 1946 y 1947. Se trata del escritor francés André Dhôtel (su aspecto se asemeja bastante al del modelo), con sus gafas de montura redonda y su semblante adusto. Un par de hombros casi inexistentes conducen a un fino cuello triangular que sostiene una cabeza demasiado grande y pesada para un soporte como aquel. Unos mechones de pelo de color albaricoque brotan de la enorme cabeza, del gran cimborrio de Dhôtel desde el que su boca y su barbilla se precipitan como un montacargas que llevara una dentadura hasta el piso de abajo. Sus ojos están toscamente juntos, sus orejas han sido extirpadas y su frente poco ancha aparece marcada por profundas y densas arrugas de preocupación. No es lo que se dice «un tipo apuesto», como tampoco lo era ninguna de las otras personas a las que Dubuffet retrató, un hecho que el propio artista reconoció —no sin retranca— cuando

reunió todos sus retratos, en octubre de 1947, en una exposición titulada *La gente es mucho más guapa de lo que se cree. ¡Larga vida a su verdadero rostro!*

Podría pensarse que se trata de una simple ocurrencia, pero no tarda uno en darse cuenta de que el título no hace sino reforzar y apuntalar el manifiesto del artista: las nociones occidentales de belleza oscurecen la verdad, mientras que un relato sin tapujos, sin pretensiones ni premeditación puede contener una veracidad extraordinaria. Dubuffet no intenta mostrarle al espectador el aspecto de alguien, sino cómo es ese alguien. El artista tenía la firme convicción de que el arte visual era una forma de expresión mucho más lúcida y precisa que las palabras, habladas o escritas.

Su personal interpretación del rostro de André Dhôtel era, en su opinión, asombrosamente precisa; la había pintado de memoria, no del natural, tras pasar muchas horas observando al escritor. Y no puede negarse que el carácter de Dhôtel salta a la vista. Me parece un tipo serio y, también, un pelín ansioso: un intelectual, no cabe duda. La imagen posee una fuerza de la que carecen, a menudo, los retratos más tradicionales. No hay, en Dubuffet, engaño alguno ni pretensión, solo la información esencial para que se revele la verdadera naturaleza del modelo. Y, aunque feo y crudo en un sentido tradicional occidental, el cuadro no carece de belleza. Hay una urgencia y una inmediatez en él que lo hacen irresistible, sobre todo si se compara con un retrato de, por ejemplo, Auguste Renoir (1841-1919) o Pierre Bonnard (1867-1947), que suelen decirnos muy poco sobre las personas a las que representan. El enfoque de Dubuffet se aleja tanto de esto como un grafiti garabateado en una pared o en la portada de una revista de moda.

Admiraba la ingenuidad sin restricciones del arte popular y la franqueza de las pinturas realizadas bajo la influencia de los espíritus, o mientras se deliraba. A su juicio, la obra de los artistas autodidactas poseía una autenticidad de la que carecían los cuadros de aquellos con formación académica. Esta discrepancia era más evidente aún en las obras de los pacientes de los hospitales psiquiátricos, que Dubuffet describía como «una expresión muy directa y muy franca de nuestra vida real, de nuestros estados de ánimo reales».

Sus opiniones sobre la valía del arte realizado por los artistas sin formación y por los psicóticos se basaron al principio en un libro titulado *Artistry of the Mentally Ill* (1922), de Hans Prinzhorn. La obra despertó en él tanto interés que acabó convirtiéndose en una especie de obsesión tras un viaje a Suiza en el verano de 1945, poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Dubuffet acompañaba a un par de amigos: el escritor y crítico Jean Paulhan y un arquitecto llamado Charles-Édouard Jeanneret, más conocido por su pseudónimo Le

Corbusier. Visitaron el Museo Etnográfico de Ginebra y contactaron con su fundador, el respetado antropólogo Eugène Pittard, y con su futura directora, la etnóloga Marguerite Lobsiger-Dellenbach. Los dos conservadores mostraron a sus fascinados visitantes la colección de objetos procedentes de Oceanía y les presentaron, asimismo, a los psiquiatras que podían facilitarles el acceso a los cuadros realizados por los internos.

Al final del viaje, Dubuffet se convenció de que el arte de los artistas «profesionales» carecía del impacto y de la franqueza de las obras de las —así llamadas— culturas primitivas y de los enfermos mentales. Los códigos dominantes, dictados por las élites, no tenían ningún poder sobre el «arte marginal» creado por estos artistas a los que se subestimaba de manera sistemática y, por ello, su obra era mucho más interesante y verdadera, ya que hacía gala de una libertad de expresión inexistente en la mayoría de la pintura y la escultura occidentales. Empezó a coleccionar cuadros de artistas «ingenuos» (es de suponer que a precios nada ventajosos para ellos) y decidió que merecían un género propio en la historia del arte, al que bautizó con el nombre de *Art Brut*:

> [El *Art Brut* es] cualquier cosa creada por personas ajenas a la cultura artística, en la que el mimetismo desempeñe un papel escaso o nulo (al contrario que en las actividades de los intelectuales). Estos artistas lo extraen todo —los temas, la elección de materiales, los medios para plasmar sus ideas, los ritmos, los estilos, etc.— de sus propias reservas y no de los estereotipos del arte clásico o de moda.

Como ocurre siempre con Dubuffet, el nombre que escogió tenía un carácter lúdico. La palabra *brut*, traducida al español, significa «crudo». Pero, en este caso, también tenía un doble significado muy específico para él, que acababa de convertirse en un artista a tiempo completo tras el giro que le había dado a su carrera tres años antes, a mitad de su vida y de la guerra. Durante las dos primeras décadas, desde que había tenido edad para trabajar, se ganó la vida como comerciante de vinos. Al principio, como director del negocio familiar y, después, como jefe de su propia empresa. El adjetivo *brut*, aplicado al vino y al champán, significa «seco», y los paladares más exigentes lo consideran el sabor más sofisticado. Esta doble connotación de la palabra no pasaría desapercibida para este artista experto en vinos.

El *Art Brut* se convirtió en la pasión incurable de Dubuffet. Coleccionó miles de ejemplares, tantos que tuvo que pedir a amigos adinerados que le facilitaran un espacio para almacenarlos y exhibirlos. Hoy en día, muchos de ellos pueden verse en la Collection de l'Art Brut de Lausana, donde se los trata con el mismo cuidado y reverencia que a cualquier otro arte relevante. Las obras no parecen ahora tan rompedoras. El tiempo las ha domesticado, en cierta

medida, y ha oscurecido también la importancia crucial del contexto en el que Dubuffet creó la colección.

Fue en 1945. La Segunda Guerra Mundial aún no había terminado. Millones de personas habían sido asesinadas, las ciudades, arrasadas, y un número incontable de vidas destruidas por aquel vendaval asesino. Jean Dubuffet, como muchos otros, estaba enfadado por lo que, para él, era un completo fracaso de la «civilización». ¿Cómo podía una sociedad considerarse civilizada cuando sus leyes, prácticas y políticas podían conducir a semejante carnicería? Y así, al igual que la Primera Guerra Mundial dio lugar al movimiento dadaísta, en 1915, fueron los surrealistas de principios de los años treinta los que trataron de barrer los añicos de un sistema destrozado, para instituir una nueva filosofía radical que permitiera mirar a la cara a la segunda mitad del siglo XX.

Dubuffet fue amigo de André Breton, el fundador y líder de los surrealistas, para quien todos nosotros reprimíamos una desagradable oscuridad que acechaba en nuestro inconsciente bajo un fino barniz de cortesía. El surrealismo trataba de sacar a la luz nuestras depravadas «voces interiores», haciendo arte en un estado mental alterado o mediante la improvisación. Solo cuando todo eso que escondíamos emergiera, seríamos capaces de enfrentarnos a la incómoda verdad de nuestro terrible yo y neutralizar así, con los medios necesarios, los actos horribles que pudiéramos perpetrar en el futuro. Para Dubuffet, había cierta belleza en enfrentarse a la fea verdad: la belleza del reconocimiento. Consideraba que su arte estaba «de forma directa conectado a nuestra vida actual», que partía de ella, que emanaba de ella —y de nuestros estados de ánimo reales— de un modo natural e inmediato. Y esta era la belleza fea que pretendía revelar, una verdad apasionante que nos perdemos por completo al recrear, a base de interpretaciones sentimentales, el mundo que nos rodea.

«Soy un turista muy particular —decía—. Lo pintoresco me perturba. Cuando lo pintoresco falta, entro en un estado de asombro constante». Lo que dice no es nada baladí, como se ve en sus retratos y sus esculturas. La primera reacción ante ello puede ser la burla, sí, si no directamente la repulsión. Pero pronto sus «voces interiores» empiezan a hablarnos, y dicen la verdad. Una escultura de Dubuffet hecha con un coche quemado posee una verdad que no se encuentra en una antigua estatua griega de un cuerpo idealizado. La obra clásica se acepta como bella y la pieza moderna del francés se considera fea. Pero, cuando se colocan la una al lado de la otra, es la obra de Dubuffet la que irradia vida y conecta con nosotros, mientras que el Adonis griego se queda tal como está, petrificado.

El retrato de André Dhôtel lo realizó cuando la pintura al óleo que había esparcido previamente por todo el lienzo se asentó como la lava que se enfría. A continuación, añadió polvo, arena y cenizas para dar

más textura a la superficie. Después, una capa de pintura clara seguida de una de pintura oscura, tras de lo cual vino un periodo de secado necesario para que la masa fundida formara una costra. Y, una vez hecho esto, se puso a rascar una cara con una espátula y la punta de madera de un pincel. Trabajaba como un arqueólogo, escarbando para encontrar la imagen que había debajo, «a tientas», dijo, «viajando hacia atrás». Para él, el proceso era más importante que el resultado final; era en plena creación cuando sentía de verdad la fuerza de sus ideas, no después. Dubuffet nunca se calificó a sí mismo como un representante del *Art Brut*, pero su arte —y su actitud— poseían una crudeza comparable. Era capaz de ver lo que veían aquellos artistas toscos o enfermos mentales: que lo único verdaderamente bello en este mundo es la verdad, aunque sea fea.

CONCLUSIÓN

Una de las alegrías de escribir un libro es lo mucho que se aprende haciéndolo. Mientras investigaba para los capítulos de *Mira lo que te pierdes*, me encantó descubrir aspectos nuevos y fascinantes de la obra de los artistas sobre los que trabajaba. Era de esperar. Sin embargo, lo que más me sorprendió fue lo mucho que aprendí sobre algo de lo que creía ya saber bastante, ¡sobre cómo ver el arte! Para empezar, explorar la idiosincrasia de la forma de ver de cada artista me ha enseñado a mirar el arte de manera diferente. Ya no doy tanta prioridad a la narrativa, al significado o a la técnica cuando me encuentro por primera vez ante un cuadro o una escultura; en lo primero que pienso ahora es en el punto de vista del artista. ¿Por qué David Hockney elige colores brillantes y temas optimistas, y Artemisia Gentileschi pinta a mujeres poderosas bañadas por una única fuente de luz que lo tiñe todo de dramatismo? El estilo, la moda y la estética son parte de la respuesta, por supuesto. Sin embargo, la razón principal —como usted y yo sabemos ahora— está relacionada con la psicología y la experiencia vital de cada creador. Estos dos factores son los que nos muestran cómo ven, la lente única a través de la cual observan el mundo y el lugar que ocupan en él. Entender esto no solo es la clave para comprender realmente su arte, sino, también, una invitación que ellos nos hacen para que nos demos cuenta de lo que nos perdemos.

Es ese aspecto de genuina iluminación el que más me ha enriquecido. Ahora me despierto en un día nublado con alegría, no con pesadumbre, después de contemplar la magnificencia de un paisaje aéreo y taciturno del pintor romántico John Constable. Si me siento un poco deprimido, pienso en Agnes Martin sentada, sola, en su casa de adobe de Nuevo México, y me pregunto cómo podría quedarse esperando a que le llegara una sensación optimista, y eso me anima. Y, cuando me abro una cerveza —cosa que hago bastante a menudo—, sostengo la tapa metálica en la mano durante un momento y la veo como una pincelada de «pintura» en una de las maravillosas esculturas colgantes de El Anatsui.

Tener la oportunidad de percibir el mundo a través de los ojos de los artistas ha sido una alegría para mí, y espero que lo sea también para usted. Un par de gafas puede permitirnos ver mejor, pero un gran

artista puede ayudarnos a mirar de otra manera, ¡y eso sí que es toda una revelación!

AGRADECIMIENTOS

La mayor parte de este libro se escribió durante la pandemia del covid-19 (2020-2021), una época en que lo comunitario fue la prioridad para mucha gente. Los trabajadores sanitarios, los maestros, los comerciantes, los barrenderos, los basureros, los repartidores, los virólogos, los científicos, los periodistas y un sinfín de personas más nos ayudaron a superar una época terriblemente incierta. Gracias, de verdad.

Se cree —erróneamente— que los libros son la creación de una única persona que trabaja sola, inclinada sobre un escritorio, con un vaso de vino junto a un teclado. Y esto es así, claro, pero ¡solo después de las siete de la tarde! Porque escribir una obra de no ficción está lejos de ser un asunto solitario. Este libro es fruto de la colaboración de mucha gente. Empezó con una charla un tanto dispersa que mantuvimos en Covent Garden, Londres, Daniel Crewe y Venetia Butterfield, mis maravillosos editores de Penguin, y yo. Aquella conversación derivó más tarde en un feliz intercambio de pareceres con mis editores de Viking, Conor Brown y Greg Clowes. Annie Lee se nos unió para corregir y editar el texto, y Ellie Smith y Annie Underwood en las tareas de producción. Ellos son solo una mínima muestra de los cientos de colaboradores que han hecho posible *Mira lo que te pierdes*, entre los que se encuentran todos los académicos, artistas y críticos a cuyo trabajo he recurrido para mi investigación. Y luego está mi querida familia, y la estrella que nos une e ilumina: mi esposa, Kate, cuya sabiduría e ingenio son una fuente constante de alegría y asombro. Mis cuatro hijos me han ayudado mucho en el proceso, haciéndome sugerencias y dándome ánimos, pero especialmente mi hijo mayor, Arthur, que investigó también y me ayudó a conformar algunos capítulos del libro, además de contribuir generosamente con textos que he utilizado sin cambiar una coma. He «heredado» los mejores suegros que cualquiera podría desear y esta es otra de las bendiciones que atesoro. Lamentablemente, mi suegro, Eric Anderson, un hombre brillante, murió en 2020. Su esposa, mi fabulosa suegra Poppy, que no le va a la zaga en cuanto a brillantez, tuvo la amabilidad de leer pasajes enteros del libro y sugerirme cosas extremadamente útiles.

También me gustaría dar las gracias a mis editores en todo el

mundo, que me han apoyado durante más de una década y me han dado la enorme alegría de conocerlos y de encontrarme con sus lectores, desde Río hasta Pekín.

Por último, y muy especialmente, gracias a todos esos magníficos entusiastas que conforman la comunidad de los libreros. Son sus conocimientos y su pasión los que hacen que la obra de un autor les llegue a ustedes, los lectores, a quienes no puedo menos que agradecerles que hayan cogido mi libro de entre todos los libros posibles.

1. Ver la naturaleza: *La llegada de la primavera en Woldgate,* East Yorkshire (2011), de David Hockney.

2. Ver las nubes: *Estudio de nubes* (1822), de John Constable.

3. Ver por el dolor: *Las dos Fridas* (1939), de Frida Kahlo.

4. Ver la música: *Composición VII* (1913), de Vasili Kandinski.

5. Ver como terapia: *Habitación infinita con espejos - Campo de falos* (1965), de Yayoi Kusama.

6. Ver de verdad: *Notario* (1983), de Jean-Michel Basquiat.

7. Verte a ti mismo: *Autorretrato a la edad de sesenta y tres años* (1669), de Rembrandt.

8. Ver espectacularmente: *Reichstag envuelto* (1971-1995), de Christo y Jeanne-Claude.

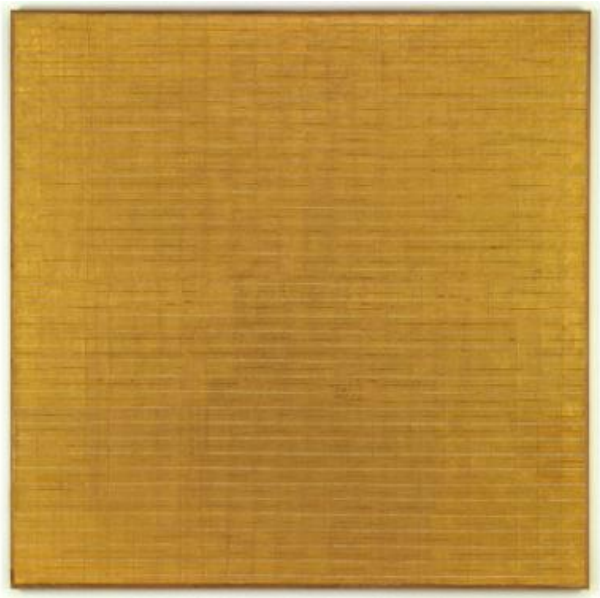
9. Ver la ambigüedad: *Lo que se llevó. Romance histórico de una guerra civil tal como ocurrió entre los muslos morenos de una joven negra y su corazón* (1994), de Kara Walker.

10. Ver una realidad alternativa: *La Anunciación* (c. 1438-1445), de Fra Angelico.

11. Ver con la mente: *La piel de la tierr*a (2007), de El Anatsui.

12. Ver el aislamiento: *Oficina por la noche* (1940), de Edward Hopper.

13. Ver dramáticamente: *Judit decapitando a Holofernes* (1620), de Artemisia Gentileschi.



14. Ver los sentimientos: *Amistad* (1963), de Agnes Martin.

15. Ver lo que falta: *Tia* (2017), de Jennifer Packer.

16. Ver las almas: *Los hermanos Soyer* (1973), de Alice Neel.

17. Ver con ambos ojos: *Las grandes bañistas* (1894-1905), de Paul Cézanne.

18. Ver íntimamente: *Mi cama* (1998), de Tracey Emin.

19. *Toda la gente con la que me he acostado 1963-1995* (1995), de Tracey Emin.

20. Ver los ciclos: *Quattro Stagione* (1993-1995), de Cy Twombly.

21. *Quattro Stagioni, Primavera* (1993-1995), de Cy Twombly.

22. Ver a los extraños: *Una educación* (2010), de Lynette Yiadom-Boakye.

23. Ver el espacio: *Akari* (1951-actualidad), de Isamu Noguchi.

24. Vernos a nosotros mismos: *Adulto y joven sentados* (400-200 a. C.), escultura Xochipala.

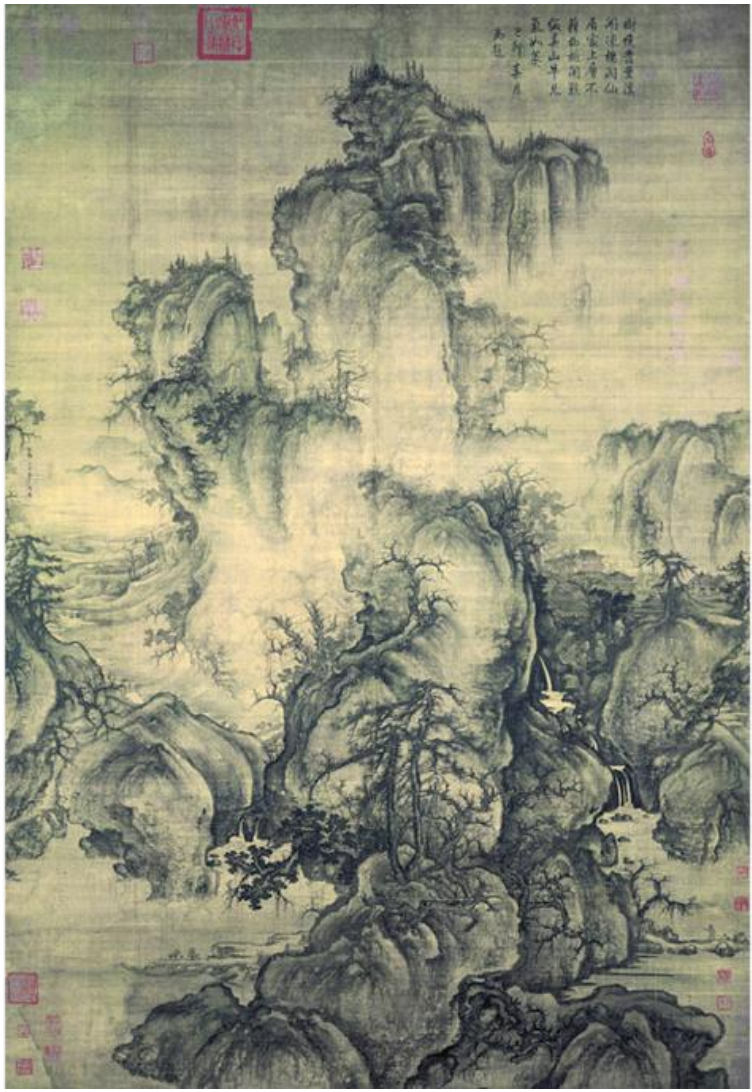
25. Ver con la fantasía: *El baile* (1988), de Paula Rego.

26. Ver lo bello en la vida cotidiana: *Caja de tabaco* (c. 1737), de Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

27. Ver lo invisible: *Los diez más grandes, n.º 7 La adultez IV* (1907), de Hilma af Klint.

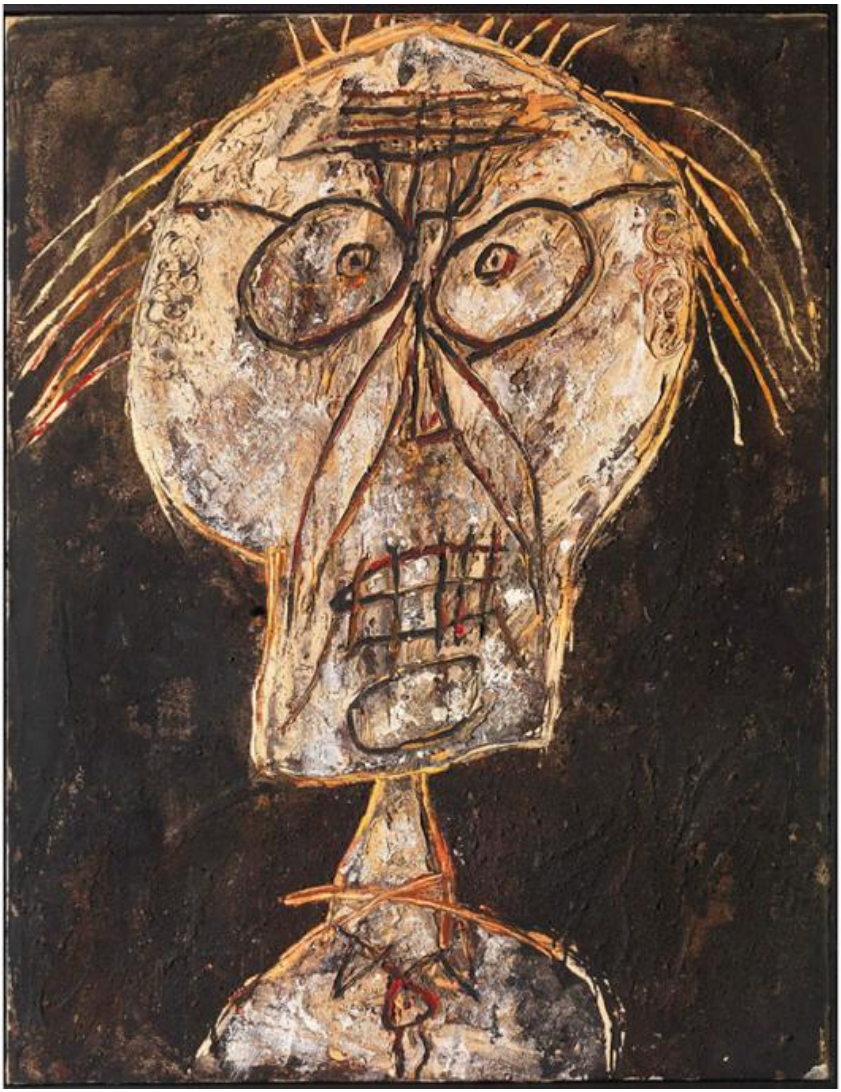
28. Ver el absurdo: *Enéada* (1966), de Eva Hesse.

29. Ver formas: *Amapola* (1927), de Georgia O'Keeffe.



30. Ver la armonía: *Comienzos de primavera* (1072), de Guo Xi.

31. Ver políticamente: *Minerva protege a Pax de Marte* (1629-1630), de Peter Paul Rubens.



32. Ver la belleza en la fealdad: *Dhôtel con un toque de albaricoque* (1947), de Jean Dubuffet.

ILUSTRACIONES

1. David Hockney, *La llegada de la primavera en Woldgate, East Yorkshire* (2011)
2. John Constable, *Estudio de nubes* (1822)
3. Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939)
4. Vasili Kandinski, *Composición VII* (1913)
5. Yayoi Kusama, *Habitación infinita con espejos - Campo de falos* (1965)
6. Jean-Michel Basquiat, *Notario* (1983)
7. Rembrandt, *Autorretrato a la edad de sesenta y tres años* (1669)
8. Christo y Jeanne-Claude, *Reichstag envuelto* (1971-1995)
9. Kara Walker, *Lo que se llevó. Romance histórico de una guerra civil tal como ocurrió entre los muslos morenos de una joven negra y su corazón* (1994)
10. Fra Angelico, *La Anunciación* (*c.*1438-1445)
11. El Anatsui, *La piel de la tierra* (2007)
12. Edward Hopper, *Oficina por la noche* (1940)
13. Artemisia Gentileschi, *Judit decapitando a Holofernes* (1620)
14. Agnes Martin, *Amistad* (1963)
15. Jennifer Packer, *Tia* (2017)
16. Alice Neel, *Los hermanos Soyer* (1973)
17. Paul Cézanne, *Las grandes bañistas* (1894-1905)
18. Tracey Emin, *Mi cama* (1998)
19. Tracey Emin, *Toda la gente con la que me he acostado 1963-1965* (1995)
20. Cy Twombly, *Quattro Stagione* (1993-1995)
21. Cy Twombly, *Quattro Stagioni, Primavera* (1993-1995)
22. Lynette Yiadom-Boakye, *Una educación* (2010)
23. Isamu Noguchi, *Akari* (1951-actualidad)
24. Escultura Xochipala, *Adulto y joven sentados* (400-200 a. C.)
25. Paula Rego, *El baile* (1988)
26. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Caja de tabaco* (*c.*1737)
27. Hilma af Klint, *Los diez más grandes, n.º 7 La adultez IV* (1907)
28. Eva Hesse, *Enéada* (1966)
29. Georgia O'Keeffe, *Amapola* (1927)
30. Guo Xi, *Comienzos de primavera* (1072)
31. Peter Paul Rubens, *Minerva protege a Pax de Marte* (1629-1630)
32. Jean Dubuffet, *Dhôtel con un toque de albaricoque* (1947)

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

1. Richard Schmidt / Collection Centre Pompidou, París, Musée national d'art moderne © Centre de création industrielle / David Hockney, Inc; 2. Tate / Tate images; 3. Luisa Ricciarini / Bridgeman Images / © (2022) Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, México, D.F. / Artists Rights Society (ARS), Nueva York; 4. Album / Scala, Florencia; 5. Cortesía de Fine Arts, Tokio / Singapur; Victoria Miro, Londres; David Zwirner, Nueva York © Yayoi Kusama; 6. Princeton University Art Museum /Art Resource NY/Scala, Florencia © Herederos de Jean-Michel Basquiat / ADAGP, París, y DACS, Londres, 2022; 7. Bridgeman Images; 8. Reuters / Alamy Stock Photo / *c.* ADAGP, París, y DACS, Londres, 2022; 9. Artwork © Kara Walker, cortesía de Sikkema Jenkins & Co. y Sprüth Magers; 10. Photo Scala, Florencia - cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo; 11. Christophe Stache / Getty Images / El Anatsui *La piel de la tierra*, 2007; 12. Album / Scala, Florencia © Herederos of Josephine Hopper / con licencia de Artists Rights Society (ARS) NY / DACS, Londres, 2022. 13. Photo Scala, Florencia - cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali e del Turismo; 14. © imagen digital, Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia © Agnes Martin Foundation, Nueva York / DACS, 2022; 15. Cortesía del artista, Corvi-Mora, Londres, y Sikkema Jenkins & Co., Nueva York; 16. © Herederos de Alice Neel. Cortesía de David Zwirner, Nueva York / Londres y Victoria Miro, Londres; 17. Bridgeman Images; 18. © Tracey Emin. Todos los Derechos reservados, DACS / Artimage, 2022. Imagen cortesía de Saatchi Gallery, Londres. Foto: Prudence Cuming Associates, Ltd; 19. © Tracey Emin. Todos los derechos reservados, DACS / Artimage, 2022. Imagen cortesía de White Cube; 20. Tate / Tate Images © Cy Twombly Foundation; 21. Imagen digital, Museum of Modern Art, Nueva York / Scala, Florencia © Cy Twombly Foundation; 22. Cortesía del artista, Corvi-Mora, Londres, y Jack Shainman Gallery, Nueva York; 23. Imagen cortesía del Museo Kusama, Japón © The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum / ARS, Nueva York, and DACS, Londres, 2022. 24. Princeton University Art Museum / Art Resource NY / Scala, Florencia; 25. Paula Rego, *El baile* (1988), acrílico sobre papel sobre lienzo, 213,3 × 274,3 cm, Tate Images © Paula Rego / Cortesía de Ostrich Arts Ltd y Victoria Miro; 26. RMN-Grand Palais / Dist. Photo SCALA, Florencia; 27. Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Stock Photo; 28. Foto: Abby Robinson, Nueva York © Herederos de Eva Hesse. Cortesía de Hauser and Wirth, colección privada, Boston; 29. Ken Howard / Alamy Stock Photo © Georgia O'Keeffe Museum / DACS, 2022; 30. Pictures from History / Bridgeman Images; 31. Bridgeman Images; 32. Album / Alamy Stock Photo © ADAGP, París, y DACS, Londres, 2022.

Notas

[1] «Un alfiler cae como un hedor penetrante». *(N. del T.)*
[2] *Same old shit. (N. del T.)*
[3] «Este billete es moneda [de curso legal] para todas las deudas públicas y privadas». *(N. del T.)*
[4] «Parásitos, pulgas y sanguijuelas». *(N. del T.)*
[5] «Deshidratado». *(N. del T.)*
[6] «Cucarachas deshidratadas por el ácido bórico». *(N. del T.)*
[7] «Introducción… a Plutón» y «Estudio académico del torso masculino». *(N. del T.)*
[8] «Hoces» y «azadas». *(N. del T.)*
[9] Es decir, creadas para un lugar concreto. *(N. del T.)*
[10] Es decir, un exalumno del Eton College, un colegio de élite británico. *(N. del T.)*
[11] Juego de palabras intraducible que funde *ring round* («hacer una llamada») y *ring around* («anillo alrededor»), por un lado, y *arouse* («despertar») y *Rosie* (el nombre de su amiga), por otro. *(N. del T.)*
[12] «El camino» o «la senda» es como suele traducirse el *Tao* en castellano. No se refiere únicamente a un lugar físico, sino al principio vital presente en todo lo que existe y a la vía mediante la cual el espíritu alcanza la iluminación. *(N. del T.)*

T.tulo original: *See What You're Missing*

Primera edición: marzo de 2023

© 2023, Will Gompertz
Publicado por primera vez como *See What You're Missing* en 2023
por Viking, sello de Penguin General. Penguin General forma parte del grupo
de empresas de Penguin Random House.
© 2023, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© 2023, Abraham Gragera López, por la traducción

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial / Nora Grosse

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas
y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva.
Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del
copyright al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por
ningún medio sin permiso.
Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe
publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de
Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear
algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-306-2462-1

Composición digital: MT Color & Diseño, S.L.
www.mtcolor.es

Facebook: PenguinEbooks
Facebook: AlfaguaraES
Twitter: @AlfaguaraES
Instagram: @AlfaguaraES
Youtube: PenguinLibros
Spotify: PenguinLibros

Vuelve la fresca sabiduría de Gompertz para enseñarnos a mirar como artistas y experimentar de manera real la estimulante sensación de estar verdaderamente vivos.

Los artistas han aprendido a prestar atención. El resto de los mortales, sin embargo, pasamos la mayor parte del tiempo corriendo de aquí para allá, y nuestra excesiva familiaridad con lo que nos rodea nos ciega ante los maravillosos fenómenos que afirman la vida. Pero no tiene por qué seguir siendo así.

A su más puro estilo, Will Gompertz nos lleva a la mente de los artistas, desde estrellas contemporáneas hasta viejos maestros, desde los más famosos hasta algunos menos conocidos, a lo largo y ancho del mundo, para mostrarnos cómo mirar y experimentar el mundo con mayor conciencia.

Tras leer *Mira lo que te pierdes* disfrutamos contemplando el cielo en días nublados como el pintor romántico John Constable Hockney se convierte en el nuevo guía de nuestros paseos por el bosque; entendemos qué es de verdad una amapola gracias a Georgia O'Keeffe y Rembrandt nos contagia su valentía a la hora de mirarnos a nosotros mismos. Este libro nos ofrece la estimulante sensación de estar

verdaderamente vivos.

La crítica ha dicho:

«Will Gompertz es un tipo singular. Rápido como la sangre. Y un defensor de la claridad en un territorio de opacidades».
Antonio Lucas, *El Mundo*

«Gompertz es tan provocador, irreverente, irónico, divertido y políticamente incorrecto como muchos de los artistas de los que habla. Su visión del mundo del arte es inteligente, salpimentada con buenas dosis de humor».
Nati Pulido, *ABC*

«Will Gompertz es de esa estirpe de profesionales que, porque de verdad saben, no necesitan demostrar nada. Aúna sencillez, hondura y falta de afectación».
Hoyesarte.com

«A Gompertz se le da mal ser aburrido».
The Times

«Gompertz es el mejor profesor que has tenido jamás».
The Guardian

Will Gompertz es considerado uno de los más destacados conocedores del arte moderno del mundo, y autor de los best sellers *¿Qué estás mirando?* (Taurus, 2013) y *Piensa como un artista* (Taurus, 2015).

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro».

Emily Dickinson

Gracias por tu lectura de este libro.

En **penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.

penguinlibros.club

Penguin Random House Grupo Editorial

penguinlibros

ÍNDICE

Mira lo que te pierdes. El mundo visto a través del arte

Introducción
David Hockney: ver la naturaleza
John Constable: ver las nubes
Frida Kahlo: ver por el dolor
Vasili Kandinski: ver la música
Yayoi Kusama: ver como terapia
Jean-Michel Basquiat: ver de verdad
Rembrandt: verte a ti mismo
Christo y Jeanne-Claude: ver espectacularmente
Kara Walker: ver la ambigüedad
Fra Angelico: ver una realidad alternativa
El Anatsui: ver con la mente
Edward Hopper: ver el aislamiento
Artemisia Gentileschi: ver dramáticamente
Agnes Martin: ver los sentimientos
Jennifer Packer: ver lo que falta
James Turrell: ver [la] luz
Alice Neel: ver las almas
Paul Cézanne: ver con ambos ojos
Tracey Emin: ver íntimamente
Cy Twombly: ver los ciclos
Lynette Yiadom-Boakye: ver a los extraños
Isamu Noguchi: ver el espacio
Escultura Xochipala: vernos a nosotros mismos
Paula Rego: ver con la fantasía
Jean-Baptiste-Siméon Chardin: ver lo bello en la vida cotidiana
Hilma Af Klint: ver lo invisible
Eva Hesse: ver el absurdo
Georgia O'keeffe: ver formas
Guo Xi: ver la armonía
Peter Paul Rubens: ver políticamente
Jean Dubuffet: ver la belleza en la fealdad
Conclusión
Agradecimientos
Imágenes
Ilustraciones
Créditos de las imágenes

Notas

Créditos
Sobre este libro
Sobre Will Gompertz